880
G27gr

Aus
Natur und Geisteswelt
566

J. Geffcken

Die griechische Tragödie

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
880
G27gr
CLASSICS

„Aus … welt"

nunmehr ü… …rungen"
in die Hau… …richt des
Laien na… …Entstehen
(1898) de… …entwickelte
Volksho… …ndigen die
Möglichke… …Quelle, wie
sie die Da… …über jedes
Gebiet der… …ll ihn dabei
zugleich un… …eiternd,
die Einsi… …Diesem Be-
dürfnis kö… …ehrbüchern
nie entspre… …on voraus.
Die S… …e zuver-
lässige U… …en Gebiete
des geistig… …allem auch
dem imm… …ienen, sich
auf den …
In den … …kenswerter
Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bände liegen, bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet, bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der durch die wirtschaftliche Lage bedingten außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten auch unvermeidbar gewesen ist, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Band „Aus Natur und Geisteswelt" im Verhältnis zu anderen Büchern und insbesondere zu der Verteuerung im allgemeinen wohlfeil.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Oktober 1922. B. G. Teubner

Ein vollständiges, nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf Wunsch der Verlag, Leipzig, Poststr. 3/5

Zur Mathematik und Astronomie

sind bisher erschienen:

Einführung in die Mathematik.

Einführung in die Mathematik. Von Studienrat W. Mendelssohn. Mit 42 Figuren im Text. (Bd. 503.)

Arithmetik, Algebra und Analysis.

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat P. Crantz. 2 Bände. I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 7. Aufl. Mit 9 Figuren im Text. (Bd. 120.) II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. 5. Aufl. Mit 21 Textfiguren. (Bd. 205.)

Lehrbuch der Rechenvorteile. Schnellrechnen und Rechenkunst. Mit zahlreichen Übungsbeispielen. Von Ing. Dr. phil. J. Bojko. (Bd. 739.)

Einführung in die Infinitesimalrechnung. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 3., verbesserte Aufl. Mit 18 Figuren. (Bd. 197.)

Differentialrechnung unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. 4. Aufl. Mit 50 Figuren und 161 Aufgaben. (Bd. 387.)

Integralrechnung unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. 3. Aufl. Mit 43 Figuren im Text und 200 Aufgaben. (Bd. 673.)

Differentialgleichungen unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. Mit 38 Figuren im Text und 160 Aufgaben. (Bd. 589.)

*Einführung in die Vektorrechnung. Von Prof. Dr. F. Jung. (Bd. 668.)

Die Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate. Von Geh. Reg.-Rat Prof. E. Hegmann. Mit 11 Fig. i. Text. (Bd. 609.)

Kaufmännisches Rechnen zum Selbstunterricht. Von Studienrat K. Dröll. (Bd. 724.)

Geometrie.

Planimetrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 94 Figuren im Text. (Bd. 340.)

Ebene Trigonometrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 50 Figuren im Text. (Bd. 431.)

Sphärische Trigonometrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. Mit 27 Figuren im Text. (Bd. 005.)

Analytische Geometrie der Ebene zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 55 Figuren im Text. (Bd. 504.)

Einführung in die darstellende Geometrie. Von Prof. P. B. Fischer. Mit 59 Fig. im Text. (Bd. 541.)

Angewandte Mathematik.

Praktische Mathematik. Von Prof. Dr. R. Neuendorff. 2 Bde. I. Teil: Graphische Darstellungen. Verkürztes Rechnen. Das Rechnen mit Tabellen. Mechanische Rechenhilfsmittel. Kaufm. Rechnen im tägl. Leben. Wahrscheinlichkeitsrechnung. 2., verbesserte Auflage. Mit 29 Figuren und 1 Tafel. (Bd. 341.) II. Teil: Geometrisches Zeichnen, Projektionslehre, Flächenmessung, Körpermessung. Mit 133 Figuren. (Bd. 526.)

Die Rechenmaschinen und das Maschinenrechnen. Von Regierungsrat Dipl.-Ing. K. Lenz. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 490.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer R. Schudeisky. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 508.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer R. Schudeisky. Mit 208 Abbildungen im Text. (Bd. 504.)

Die Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. Aufl. Mit 91 Figuren und 11 Abbildungen. (Bd. 510.)

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen (1898) den Gedanken dienend, auf denen die heute so mächtig entwickelte Volkshochschulbewegung beruht. Sie will jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweitern, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefen. Diesem Bedürfnis können Skizzen im Charakter von „Auszügen" aus großen Lehrbüchern nie entsprechen, denn solche setzen eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten.

In den Dienst dieser Aufgabe haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bände liegen, bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet, bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der durch die wirtschaftliche Lage bedingten außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten auch unvermeidbar gewesen ist, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Band „Aus Natur und Geisteswelt" im Verhältnis zu anderen Büchern und insbesondere zu der Verteuerung im allgemeinen wohlfeil.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Oktober 1922. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges, nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf Wunsch der Verlag, Leipzig, Poststr. 3/5

Zur Mathematik und Astronomie

sind bisher erschienen:

Einführung in die Mathematik.

Einführung in die Mathematik. Von Studienrat W. Mendelssohn. Mit 42 Figuren im Text. (Bd. 503.)

Arithmetik, Algebra und Analysis.

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat P. Crantz. 2 Bände. I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 7. Aufl. Mit 9 Figuren im Text. (Bd. 120.) II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. 5. Aufl. Mit 21 Textfiguren. (Bd. 205.)

Lehrbuch der Rechenvorteile. Schnellrechnen und Rechenkunst. Mit zahlreichen Übungsbeispielen. Von Ing. Dr. phil. J. Bosko. (Bd. 739.)

Einführung in die Infinitesimalrechnung. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 3., verbesserte Aufl. Mit 18 Figuren. (Bd. 197.)

Differentialrechnung unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. 4. Aufl. Mit 50 Figuren und 161 Aufgaben. (Bd. 387.)

Integralrechnung unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. 3. Aufl. Mit 43 Figuren im Text und 200 Aufgaben. (Bd. 673.)

Differentialgleichungen unter Berücksichtigung der praktischen Anwendung in der Technik mit zahlreichen Beispielen und Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. Mit 38 Figuren im Text und 160 Aufgaben. (Bd. 589.)

*Einführung in die Vektorrechnung. Von Prof. Dr. F. Jung. (Bd. 668.)

Die Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate. Von Geh. Reg.-Rat Prof. E. Hegmann. Mit 11 Fig. i. Text. (Bd. 609.)

Kaufmännisches Rechnen zum Selbstunterricht. Von Studienrat K. Dröll. (Bd. 724.)

Geometrie.

Planimetrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 94 Figuren im Text. (Bd. 340.)

Ebene Trigonometrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 50 Figuren im Text. (Bd. 431.)

Sphärische Trigonometrie zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. Mit 27 Figuren im Text. (Bd. 005.)

Analytische Geometrie der Ebene zum Selbstunterricht. Von Geh. Studienrat Prof. P. Crantz. 3. Aufl. Mit 55 Figuren im Text. (Bd. 504.)

Einführung in die darstellende Geometrie. Von Prof. P. B. Fischer. Mit 59 Fig. im Text. (Bd. 541.)

Angewandte Mathematik.

Praktische Mathematik. Von Prof. Dr. R. Neuendorff. 2 Bde. I. Teil: Graphische Darstellungen. Verkürztes Rechnen. Das Rechnen mit Tabellen. Mechanische Rechenhilfsmittel. Kaufm. Rechnen im tägl. Leben. Wahrscheinlichkeitsrechnung. 2., verbesserte Auflage. Mit 29 Figuren und 1 Tafel. (Bd. 341.) II. Teil: Geometrisches Zeichnen, Projektionslehre, Flächenmessung, Körpermessung. Mit 133 Figuren. (Bd. 526.)

Die Rechenmaschinen und das Maschinenrechnen. Von Regierungsrat Dipl.-Ing. K. Lenz. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 490.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 208 Abbildungen im Text. (Bd. 504.)

Die Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. Aufl. Mit 91 Figuren und 11 Abbildungen. (Bd. 510.)

Angewandte Mathematik.

Graphisches Rechnen. Von Prof. O. Prölß. Mit 164 Fig. im Text. (Bd. 708.)

Die graphische Darstellung. Eine allgemeinverständliche, durch zahlreiche Beispiele aus allen Gebieten der Wissenschaft und Praxis erläuterte Einführung in den Sinn und Gebrauch der Methode. Von Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. 2. Aufl. Mit 139 Fig. im Text. (Bd. 437.)

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abbildungen. (Bd. 385.)

Nautik. Von Direktor Dr. J. Möller. 2. Aufl. Mit 64 Figuren im Text und 1 Seekarte. (Bd. 255.)

Die Landmessung. Von Geh. Finanzrat F. Suckow. Mit 69 Zeichnungen im Text. (Bd. 608.)

Photogrammetrie (Einfache Stereo- und Luftphotogrammetrie). Von Dipl.-Ing. Hermann Lüscher. Mit 78 Figuren im Text und auf 2 Tafeln. (Bd. 612.)

Kartenkunde. Von Finanzrat Dr. Ing. A. Egerer. I. Einführung in das Kartenverständnis. Mit 49 Abbildungen im Text. (Bd. 610.)

Mathematische Spiele.

Mathematische Spiele. Von Dr. W. Ahrens. 4., verbesserte Aufl. Mit 1 Titelbild und 78 Figuren. (Bd. 170.)

Das Schachspiel und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. M. Lange. Mit den Bildn. E. Laskers u. P. Morphys, 1 Schachbrettafel u. 43 Diagrammen. 3. Aufl. (Bd. 281.)

Geschichte.

Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. 2. Aufl. Mit 2 Figuren. (Bd. 370.)

Astronomie und Astrologie.

Der Bau des Weltalls. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 5. Aufl. Bearbeitet von Prof. Dr. P. Guthnick. Mit 28 Figuren im Text. (Bd. 24.)

Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. Von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. M. B. Weinstein. 3. Aufl. (Bd. 223.)

Weltuntergang in Sage und Wissenschaft. Von Prof. Dr. K. Ziegler. und Prof. Dr. S. Oppenheim. (Bd. 720.)

Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. I. Teil: Vom Altertum bis zur Neuzeit. 3. Auflage. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 444.) II. Teil. Moderne Astronomie. 2. Auflage. Mit 9 Figuren im Text und 1 Tafel. (Bd. 445.)

Astronomie in ihrer Bedeutung für das praktische Leben. Von Professor Dr. A. Marcuse. 2. Aufl. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 376.)

Die Planeten. Von Prof. Dr. B. Peter. Mit 16 Figuren. 2. Aufl. von Observ. Dr. H. Naumann. (Bd. 240.)

Der Kalender. Von Prof. Dr. W. J. Wislicenus. 2. Aufl. (Bd. 69.)

Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. Unter Mitwirkung von Geh. Rat Prof. Dr. C. Bezold dargestellt von Geh. Hofrat Prof. Dr. Franz Boll. 2. Aufl. Mit 1 Sternkarte und 20 Abbildungen. (Bd. 036.)

Meteorologie.

Einführung in die Wetterkunde. Von Prof. Dr. L. Weber. 3. Aufl. Mit 26 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. (Bd. 55.)

Unser Wetter. Einführung in die Klimatologie Deutschlands an der Hand von Wetterkarten. Von Dr. R. Hennig. 2. Aufl. Mit 48 Abb. im Text. (Bd. 349.)

Die mit * bezeichneten u. weitere Bände befinden sich in Vorb.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

566. Bändchen

Die griechische Tragödie

Von

Joh. Geffcken
Professor an der Universität Rostock

Mit 5 Abbildungen im Text
und auf einer Tafel

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1918 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

880
G27er

Vorbemerkung.

Am Ende des Jahres 1915 von der Teubnerschen Buchhandlung aufgefordert, meine Arbeit über die griechische Tragödie (Aus deutschen Lesebüchern VI. Bd. 1. Abt. 1911) für das Unternehmen „Aus Natur und Geisteswelt" umzugestalten, habe ich diesem Wunsche entsprochen. Diese Umformung durfte nicht nur dem buchhändlerischen Zwecke gemäß eine Kürzung, sondern mußte auch eine gründliche Verbesserung sein. Ich habe, was ich in der Schrift von 1911 gesagt, alles in immer wieder erneutem Durchdenken geprüft und das Ganze nach Gedanken und Form fast vollständig erneuert. Häufige Behandlung der griechischen Tragödie im Kolleg hat natürlich dazu das meiste getan. Daher brauche ich auch wohl kaum noch darauf hinzuweisen, daß ich die neuere Literatur, größere Werke wie die oft sehr tüchtigen Dissertationen über stilistische Einzelfragen, gründlich zu Rate gezogen und mich vielfach durch sie habe belehren lassen. Nur von einem umfangreichen Buche, dem Werke E. Petersens, kann ich dies nicht gelten lassen; es ist mir leider beim besten Willen unmöglich gewesen, mit den dort vertretenen Anschauungen mich zu einigen. Endlich bedaure ich noch, das Buch Tychos v. Wilamowitz-Moellendorff über die dramatische Technik des Sophokles und A. Frickenhaus' Abhandlung über die altgriechische Bühne nicht mehr benutzt haben zu können.

Gewidmet ist diese Schrift

Hermann Reincke-Bloch.

Rostock, im November 1917.

J. Geffcken.

532942

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkung. Seite

I. Die Entstehung der attischen Tragödie 5

II. Schauplatz des Theaters. Technisches 11

III. Das ältere athenische Drama 20
Aischylos' Leben und Persönlichkeit 23
Aischylos' Dichterentwicklung bis zum „Prometheus" . . . 24

IV. Die Orestie 33

V. Sophokles. 41
Sophokles' Antigone 44
Sophokles' Aias 52
Sophokles' Trachinierinnen 55

VI. Euripides. 57
Euripides' Alkestis 65
Euripides' Medea 68
Euripides' Hippolytos 77

VII. Sophokles' Ödipus 78

VIII. Sophokles' und Euripides' fernere Tätigkeit 86

IX. Die Wirkungen der griechischen Tragödie 115

Wer heute in einer Zeitschrift oder auch in einer größeren Zeitung die eingehende Würdigung eines neuen Theaterstückes, sagen wir also einer Tragödie, liest, der begegnet dort wohl einer Fülle von Kunstausdrücken, die, wie er vielleicht nicht immer wissen wird, der griechischen Sprache entnommen sind. Da mag die Rede vom szenischen Aufbau, der dramatischen Handlung, der tragischen Wirkung, von der Peripetie, der Katastrophe des Stückes sein. Nicht alle diese Begriffe hat das Altertum in gleichem Sinne verwendet wie unsere Zeit, aber ursprünglich hat diese sie jenem entlehnt und dann zu eignem Leben weiterentwickelt. Es ist derselbe Vorgang, den die Geschichte des Dramas, der Tragödie selbst zeigt: das moderne Schauspiel geht in letzter Instanz auf das griechische zurück.

I. Die Entstehung der attischen Tragödie.

Das griechische, d. h. attische Drama liegt uns in 33 Stücken des Aischylos, Sophokles, Euripides und in einer bedeutenden Zahl mehr oder minder umfangreicher Bruchstücke vor, die entweder in handschriftlichen Resten, d. h. fast allein in Papyrusfragmenten, oder in Zitaten erhalten sind. Es ist nur ein sehr geringer Teil der Gesamtmasse, gleichwohl bei weitem mehr, als was unsere eigene klassische Dichterepoche an Dramen gebracht hat. Bei dieser, absolut genommen, nicht ganz unbeträchtlichen Anzahl von Stücken, den Schöpfungen dreier Koryphäen, sollte man vielleicht eine Geschichte der Entwicklung, die das Drama zurückgelegt, für kein allzu schweres Werk halten, um so mehr, als sich uns durch eine Reihe fester Daten über die Aufführungszeit verschiedener Dramen mehrere sichere Schrittsteine darzubieten scheinen. Aber trotz der mannigfaltigsten Versuche, hier festen Boden zu gewinnen, bleibt dies Gelände noch schwankend und unsicher, und, wenn man auch über manche Frage der Wissenschaft zum abschließenden Urteile gelangt ist oder doch gelangt sein sollte, so ist doch noch so vieles durchaus zweifelhaft, daß eine Geschichte der griechischen

Tragödie nur auf dem Unterbau zahlreicher erneuter Vor- und Nebenuntersuchungen über noch immer brennende Fragen ruhen könnte. Eine solche Geschichte, auch nur im kleinsten Rahmen, darf also hier überhaupt nicht versucht werden; es kann sich vielmehr nur um eine Darstellung der bis jetzt erreichten wissenschaftlichen Ergebnisse handeln, die natürlich an gewissen Punkten auch eine selbständige Erweiterung finden muß.

Diese Unzulänglichkeit des Erreichten zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als in dem Zustand der Frage nach den Anfängen der griechischen Tragödie. Philologen, Historiker, Kenner der antiken Religionsgeschichte, Folkloristen haben sich darüber gestritten und die ziemlich spärlichen Zeugnisse des Altertums immer wieder hin und her gewendet, bald ihnen maßgebendste Bedeutung beigelegt, bald sie verworfen. Einige wenige Haupttatsachen jedoch gelten als unbestreitbar, andere sollten als solche gelten dürfen.

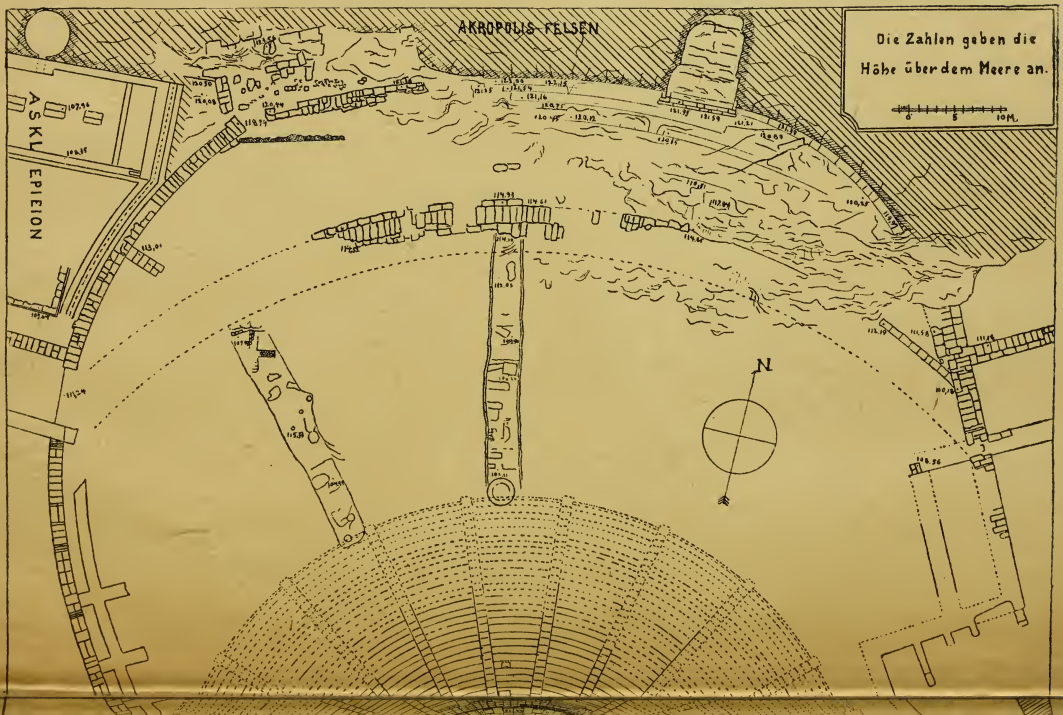
Zunächst ist die Tragödie ein reines Kultfest und hat als solches urreligiöse Herkunft. Dionysos, der den Griechen anfänglich fremde und nicht ohne Widerstreben von ihnen aufgenommene thrakische Gott der Seelen, der Führer einer ekstatisch nach Vereinigung mit ihm strebenden Gemeinde, eines „wilden Heeres" (Körte), ist sozusagen der Stifter des Festes, dessen Freude der Wein, des Gottes Gabe, hervorruft und erhöht. Von den Vorsängern des Dithyrambos, so bescheidet uns Aristoteles an einer Stelle seiner Poetik, stamme die Tragödie, die zuerst ein Spiel aus dem Stegreif gewesen sei; ein andermal sagt er, der erhabene Ernst der Tragödie habe sich aus kleinen Mythen und heiterer Diktion erst spät entwickelt, weil sie selbst aus dem Satyrspiel stamme. Mit Recht hat man trotz ziemlich erbitterten Widerspruchs (z. B. Nilssons) beide Angaben vereinigt und dieses Bild gewonnen: die griechische Tragödie stammte aus einem ursprünglich improvisierten Chorgesang, dessen Sänger zusammen mit ihren Vorsängern im Satyrkostüm den Dithyramb, d. h. das dionysische Kultlied vortrugen; es war zuerst ein heiteres Spiel, sangliche Darstellung von kleinen mythischen Episoden. Andere Zeugnisse vervollständigen das Bild. Der Dithyramb in dieser Form war heimisch auf der Peloponnes; hier, in der Stadt Phleius, wurde er von Sängern in Bocksgestalt — daher ist Tragodia eigentlich „Bocksgesang" — vorgetragen. Auf derselben Peloponnes haben wir auch ein dithyrambisches Spiel des Dichters Arion, das die späteren Literaturhistoriker stark an das Wesen der Tra-

gödie erinnerte. Und auch in Sikyon gab es „tragische" Chöre, die ein Lied auf ihren Heros Adrastos sangen. —

Diese Anfänge des Spiels, in dem wir also einen Satyrnchor mit einem Vorsänger, vielleicht dem Silen (Frickenhaus), haben, werden zum Drama, nicht weil es eine Handlung, die Darstellung irgendeines heroischen Tuns und Treibens gilt, sondern weil eine Kulthandlung vor den Augen einer Gemeinde vollzogen wird. Derartige Vorführungen heiliger Ereignisse gab es auch bei anderen griechischen Gottesdiensten, und das Bedürfnis dazu hat sich auch in anderen Religionen immer wieder eingestellt. Solche Darstellungen werden wir eben bei Arions Satyrn zu finden haben. Welcher Art sie waren, läßt sich jedoch nicht ermitteln. Die alte These, der Gegenstand des Spiels seien die Leiden des Dionysos gewesen, ist ebenso schwach begründet, wie es unrichtig ist, die Tragödie, die erst spät den für sie charakteristischen Ernst gewann, als ein Totenfest anzusehen. Auch die Einfahrt des Weingottes auf dem Schiffswagen, dem currus navalis, in Athen als ein Stück tragischen Spiels zu betrachten, ist ein Irrtum gewesen, den u. a. die neueste Archäologie verbannt hat.

Auf der Peloponnes singt nun der Satyrnchor, geleitet vom Vorsänger, sein dorisches Lied. Aber zum wirklichen dramatischen Spiel wird das Ganze erst in Athen. Dazu war ein Schauspieler nötig. Denn der Vorsänger ist von den anderen Genossen des Dithyrambos nur dem Range nach unterschieden, der Schauspieler aber ist wesensunterschieden vom Chor. Diesen hochbedeutsamen, folgenschweren Schritt hat der Athener Thespis getan. Er ließ den Führer des Satyrnchors, den Silen, als Schauspieler dem Chor gegenübertreten, und gab ihm statt des Gesanges die Rede in Jamben (Rhesis). Auch der Jambus war ein fremdes Gewächs auf attischem Boden, er stammte von den Jonern, dem klassischen Volke, das Athen die Philosophie, die Geschichtschreibung, die Elegie vererbt hat. So wächst der ionisch-attische Jambus mit dem dorischen Satyrnchore zur attischen Tragödie, jenem wundersamen, etwas widerspruchsvollen Ganzen zusammen, das, trotz alles Geredes der Kulturlosen, die Kulturwelt erobert hat. Das Jahr 534, in dem Thespis zum ersten Male eine Tragödie an den großen Dionysien zu Athen aufgeführt hat, ist das Geburtsjahr der Tragödie überhaupt.

Freilich ist mit dieser einschneidenden Neuerung noch kein Drama, geschweige denn eine Tragödie in unserem Sinne vorhanden. Der


AKROPOLIS FELSEN
Die Zahlen geben die Höhe über dem Meere an.
0 5 10M.
ASKLEPIEION
N

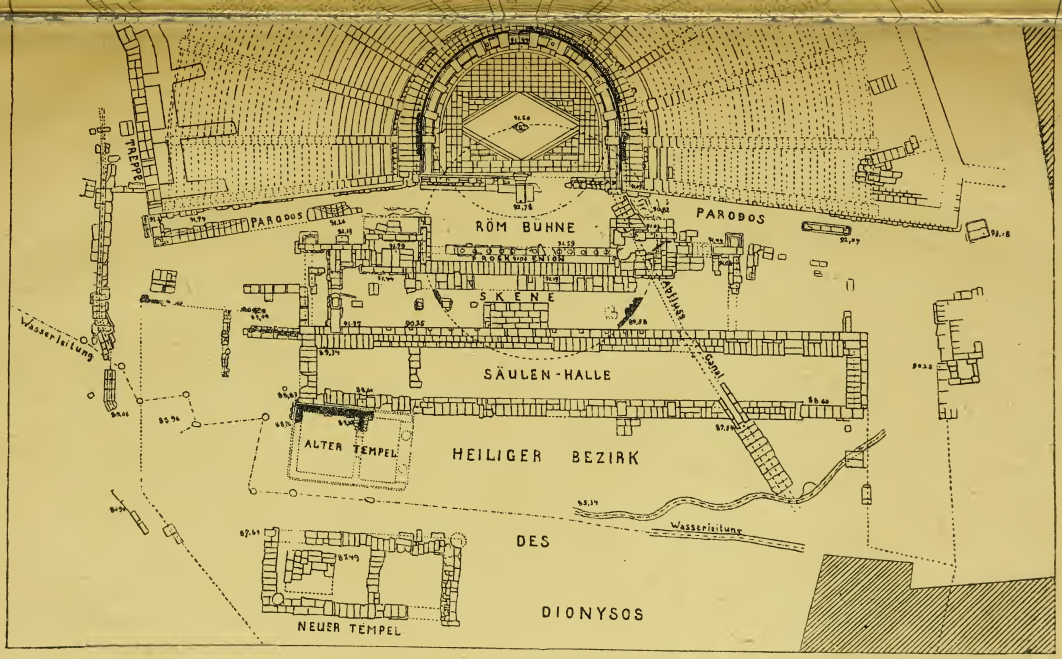


Abb. 1. Plan des athenischen Dionysostheaters. (Zu Seite 12.)
Aus W. Dörpfeld und E. Reisch: Das griechische Theater (verkleinert).

Sprecher und sein Chor boten noch lange Zeit den Anblick starker religiöser Gebundenheit; die Rede nahm, wie unser ältestes Drama, die Aischyleischen „Schutzflehenden", uns zeigt, noch bei weitem den kleinsten Raum im Spiele ein. Auch die neue Entwicklung, die dieses gewann, brachte hier keine besondere Änderung hervor. Man erweiterte nämlich das Satyrspiel und zog Stoffe der Heldensage hinzu. So entwickelte sich mit der Zeit, ohne daß wir die einzelnen Phasen auch nur irgendwie uns vorstellen können, die Tetralogie; drei inhaltlich durchaus nicht notwendig verbundene Stücke wurden nun vom Satyrspiele abgeschlossen. Ungefüge Schöpfungen waren es noch, Behandlungen verschiedener Mythen oder gegebenen Falles eines einzigen mit langen Chorgesängen, unterbrochen durch einzelne Reden, alles ohne wirkliche Handlung, zumeist, aber nicht durchweg, ernste Szenen, endlich ein heiteres Endstück, aber nicht, um vom drückenden Schwergewicht des Vorhergehenden zu befreien, sondern nur als geschichtliches Überbleibsel.

Die Tragödie ist in ihren Ursprüngen und in ihrer Weiterentwicklung stets ein Volksfest gewesen. Den letzten Schritt dazu tat Athen damit, daß es im Jahre 508 die Chorausstattung durch Bürger besorgen ließ. Dadurch wurde die Allgemeinheit in noch ganz anderer Weise als bisher für die Schöpfung des Dichters interessiert, da noch die athenische Tyrannenherrschaft ihre Hand über dem Poeten gehalten hatte. Es beginnt im freien Athen eine demokratische Kunst, wie sie vielleicht nirgends in solcher Fülle der Leistungen sich wieder findet. Eine Kunst, die es in einem Jahrhundert auf fast dreihundert Dramen nur der drei berühmtesten Dichter bringt, wandelt geradezu im Massenschritt einher. Indem aber nun der einzelne Dichter, der im Anfange seines Wirkens natürlich sich nicht danach sehnt, eine literarische Größe zu werden, sondern nur für das nächste Festspiel den Preis erwerben will, von Fall zu Fall immer kräftiger sich auswächst, wird er schließlich zum geistigen Führer seines Volkes. Während sonst in Griechenland die Aristokratie des Blutes herrscht und das geistige Leben vielfach in den Schranken eines Standes gehalten wird, bildet sich in Athen inmitten der Demokratie ganz ähnlich wie seinerzeit in Jonien die einzig berechtigte, aber auch notwendige Aristokratie des Geistes heran.

II. Schauplatz des Theaters. Technisches.

Wo waren nun diese Aufführungen, wo tanzte, wo unterredete sich der attische Bürgerchor mit dem Chorführer? Noch im Jahre 1841 hätte die Antwort gelautet: Das Theater lag einmal am Südostabhange der Burg. Heute liegt es wieder da. Das ist so zu verstehen: Nachdem im genannten Jahre die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft wenig geleistet, und man mit dem resignierten Ausrufe: Das alte Theater existiert nicht mehr! den Spaten niedergelegt hatte, wurde, nicht ohne deutsche Anregung, das Werk von derselben Gesellschaft im Jahre 1862 aufs neue in Angriff genommen und endlich unter Wilh. Dörpfelds Leitung 1886, 1889, 1895 durch die Mittel des deutschen Instituts zu Ende gebracht. Mit diesen Ausgrabungen aber und einem etwaigen Bericht darüber hat sich Dörpfeld nicht begnügt, sondern eine ganze Baugeschichte des griechischen Theaters, seine Entwicklungen durch alle Stufen verfolgend, gegeben. Es ist über manches kontroverse Kapitel dieser Dinge ein äußerst lebhafter Streit ausgebrochen. Dem haben wir hier fernzustehen. Es genügt vorläufig an dieser Stelle die Bemerkung, daß wir eine Anzahl der wichtigsten Ergebnisse Dörpfeld verdanken, dem freilich schon durch die philologische Kritik der Texte vorgearbeitet worden war.

Das athenische Theater: welch glänzende Bilder steigen da nicht vor unseren Augen auf! Da liegt es am Südostabhange der Burg, überragt von den hohen Marmorhallen der Tempel, selbst prangend im Schmucke des Marmors. In der vordersten Reihe die Ehrensessel mit reichem Bilderschmucke, die Bühne ein Marmorpalast. Und auf köstlichen Thronen sitzen Perikles da und die geistvolle Aspasia, sie lauschen im Verein mit Herodot verständnisvollen Sinnes den Dichterworten ihres Freundes Sophokles. — So schwärmte davon eine frühere Zeit, und ihre Begeisterung war gut und echt. Aber wir haben in den letzten Dezennien viel gelernt, die Wissenschaft hat gezeigt, daß diese Bilder, an die wir glaubten, Visionen waren. Sie hat aber nicht nur zerstört, sondern an die Stelle einer alten unmöglichen Komposition nur ein neues, ein wahreres, nicht minder reiches Bild gerückt.

Das steinerne Theater Athens (vgl. Abb. 2 auf Tafel S. 12/13) ist erst später, erst im 4. Jahrhundert, entstanden, als die Tragödie schon längst abgeblüht hatte und neue Schöpfungen des reichen athenischen Geistes an deren Stelle getreten waren. Das Dionysostheater, das die größten

Tragödien der Welt vor Shakespeare und Deutschlands Dichterhelden erlebt, sah sie auf dem einfachsten Raum sich vollziehen (vgl. Abb. 1 auf S. 8/9). Das Theater, wenn man es so nennen will, ist zunächst gar kein Schauplatz für Volksfeste in unserem Sinne, sondern ein heiliger Platz. Südöstlich von der späteren Bühne befand sich ein heiliger Bezirk des Dionysos, in dessen nordwestlichem Teile ein alter, vor den Perserkriegen gebauter Tempel des Gottes stand, während südlich von diesem, fast parallel mit ihm ein jüngerer größerer sich erhob, beide griechischem Brauche entsprechend nach Osten ausgerichtet. Südöstlich wieder von beiden Heiligtümern sind Fundamente entdeckt worden, die man wohl mit Recht als Überbleibsel eines großen Altars erklärt hat. Dieser heilige Bezirk nun war der Schauplatz der ersten Handlungen des Gottesfestes, dessen Abschluß die Tragödie oder die Tetralogie bildete. Von Osten nahte frühmorgens der Festzug, das heilige Bild des Dionysos tragend, im Tempel ward gebetet und geopfert, dann ging es nach Norden zum Tanzplatz des Chores, zur Orchestra.

Diese Orchestra der ältesten Zeit nun, wie sie Dörpfeld, dessen Thesen über die spätere Bühne sonst vielfachen Widerspruch gefunden haben, unbestritten mit sachlichstem Scharfblicke wiedergewonnen hat, ist nicht das verhältnismäßig kleine Kreissegment der jetzigen Anlage, sondern ein bedeutend größerer, in seiner Lage nach Süden und Osten verschiedener Vollkreis gewesen. Dieser Kreis entspricht der ursprünglichen Bewegung des alten dionysischen Chortanzes um einen Mittelpunkt herum. Der neue Tanzplatz aber mußte, da der Felsboden von Norden nach Süden stetig abfiel, erst durch eine Terrassierung, durch eine nicht unbeträchtliche Aufschüttung gewonnen werden. Das Publikum konnte die Vorgänge auf der Orchestra, Tanz und Spiel, am besten von einem Stande oder Sitze am nördlichen Abhang beobachten; später, zu Beginn des 5. Jahrhunderts, erleichterte man den Zuschauern den Genuß des Anblicks durch Erdaufschüttungen an dieser Stelle. Auf den unteren, d. h. also den südlichen Teil der Orchestra führte von Westen her eine Rampe, die in der älteren Zeit dem Chor wie dem auftretenden Schauspieler als Zugang, als „Parodos" diente; erst später kam dazu eine zweite Parodos. Innerhalb dieses Kreises nun, innerhalb seiner südlichen Hälfte konnte, wie genaue Messungen ergeben haben, ein Podium aufgeschlagen werden, das in besonderen Fällen etwa den Chor trug; in vielen älteren Stücken war auch für das Lagerzelt (Skene) ein Hintergrundsbau notwendig, und daraus

scheint sich mit der Zeit eine Palastfront entwickelt zu haben, deren Vorhalle durch Malerei dargestellt ward (Noack).

Ganz eigentümlich ist nun ein Fund, den man bei der Ausgrabung anderer griechischer Theater, die nach dem älteren athenischen Bau fallen, gemacht hat. Man entdeckte hier nämlich einen geradlinigen unterirdischen Gang, der von der Bühne aus nach der Mitte der Orchestra führte. Was dieser Gang zu bedeuten habe, darüber war man sich nicht klar; man glaubte, daß er dem Aufsteigen und Verschwinden der Schauspieler dienstbar gemacht worden sei, also gewissermaßen die Rolle der Versenkung gespielt habe. Kein Wunder, daß man nun auch unter der Orchestra des athenischen Theaters nach einem solchen Bau spürte. In der Tat fand sich nun neben einer alten Brunnenanlage ein Stollen unter dem Tanzplatz, oder vielmehr, es zeigten sich mehrere teils miteinander verbundene, teils isolierte Hohlräume, die aber entgegengesetzt den Funden, die man bei den anderen Theatern gemacht, sehr unregelmäßig verliefen. Da dieses Werk jedoch seiner ganzen Anlage nach unmöglich von Schauspielern hat benutzt werden können, so ist die Frage nach seiner Verwendung beim Bühnenspiel recht zweifelhaft geworden.

Damit ist der äußere Schauplatz des Dramas, soweit wir die Dinge bis jetzt begreifen, ungefähr gezeichnet; es handelt sich nun noch um den sonstigen Apparat der Aufführung. Dieser kann in alter Zeit unmöglich schon sehr kompliziert gewesen sein; die Illusion muß hier, wie wir auch noch später bei der Besprechung der Maske sehen werden, nachdrücklich ihr Recht gefordert haben. Zwar wollen manche Gelehrte davon nicht allzuviel wissen und weisen namentlich alle Analogien mit Shakespeares Bühne, weil diese allerdings in oft recht bequemer Weise zum Vergleiche herangezogen worden ist, nicht ohne Geringschätzung zurück. Und doch wird man ohne die Annahme einer weitgehenden Illusion schwerlich zu einem einheitlichen Bilde des älteren attischen Dramas kommen. Schon der Widerspruch, der zwischen der Einfachheit des Schauplatzes, der alten Orchestra, und einem hochentwickelten Apparat entstände, müßte gegen die Annahme eines solchen bedenklich stimmen. Immerhin kannte auch die alte Tragödie schon einige mechanische Mittel. Wir wissen, daß furchtbare Ereignisse sich nicht vor den Augen der Zuschauer vollzogen, sondern zumeist durch einen Boten berichtet wurden. Aber zuweilen bedient sich der Dichter auch eines anderen Mittels, um einen entsetzlichen Anblick, das Ergebnis einer

schrecklichen Tat seinem Publikum vorzuführen. Durch das sog. Ekkyklema, eine Art von Estrade, die aus der Hinterwand herausgerollt oder -gedreht wurde — der Vorgang ist noch nicht ganz klar —, ließ man nach Aischylos' Zeit (v. Wilamowitz) hinter der „Bühne" Geschehenes sichtbar werden: da konnte man denn z. B. den Sophokleischen Aias wahnsinnig unter den getöteten Lämmern sitzen sehen. Freilich fand die Komödie dieses Mittel der Tragödie lächerlich, und Euripides hat denn auch in der „Alkestis", der „Medea" und im „Hippolytos" seine Verwendung unterlassen.

Sehr schwer fällt die Entscheidung über die Göttererscheinungen. Oft zeigten sich die Himmlischen auf dem Dache der Skene, zuweilen aber auch auf der Orchestra selbst, wo doch auch Dionysos im ältesten Drama aufgetreten war. In anderen Fällen jedoch werden sie in der Luft sichtbar, und daß dazu eine Maschine gebraucht wurde, scheint festzustehen. Doch sind die dafür ins Gewicht fallenden Stellen weder ganz klar noch auch mit dem alten Drama gleichzeitig. Wir wissen gar nicht, wo diese „Maschine", deren Verwendung in der „Medea" des Euripides Aristoteles als eine plötzliche Lösung tadelt, gestanden hat, noch haben wir ein klares Bild davon, wie sie arbeitete; aus dem 4. Jahrhundert wird uns berichtet, daß sich ein Kran „fingerartig" erhob und dann wohl die an Seilen befestigten Darsteller herunterließ: immerhin ein Verfahren, das auf ein starkes Illusionsvermögen bei den Zuschauern schließen läßt. Daß aber ein solcher Kran auch schon über ein Jahrhundert früher die Okeanostöchter des Aischyleischen Prometheus in ihrem beflügelten Wagen auf die Orchestra verladen hat, ist sehr unwahrscheinlich, eher wird man annehmen dürfen, daß sie auf einem Wagen an Seilen herangezogen worden sind (Noack).

Ausgeschlossen ist auch wohl bei der älteren Tragödie ein Vorhang. Man hat ihn zwar mit sehr beredten Gründen gefordert, namentlich für solche Szenen, die zu Beginn eines Stückes irgendeine Person schon in einer ganz bestimmten Lage zeigen, die sich unmöglich in aller Gemütsruhe vor den Augen der doch wohl schon recht frühe anwesenden Zuschauer habe entwickeln können, sondern notwendigerweise habe verdeckt werden müssen. Aber auch diese Meinung arbeitet mit modernen Voraussetzungen; wir vermögen auch hier nur zu sagen, daß wir fast nichts von dem Apparate des ältesten Dramas wissen.

Denn auch das, was wir zu wissen scheinen, gibt Anlaß zu mannigfachen Fragen und Zweifeln. Bekanntlich gehört zur Ausrüstung des

griechischen Schauspielers als unentbehrlicher Bestandteil die Maske, jenes Ausstattungsstück, das uns Moderne am fremdartigsten unter dem ganzen Zubehör des griechischen Dramas bedünken will, und zwar zum Teil deswegen, weil man in den verzerrten Masken der späteren Tragödie (vgl. Abb. 3 auf Tafel S. 12/13) oder den fratzenhaften der burlesken Komödie den Typus der Maske zu erblicken noch immer nicht aufgehört hat. Am meisten stört bei der Maske der weitaufgerissene Mund; freilich belehrte man früher den Beschauer, diese Mundöffnung sei aus technischen Gründen nötig gewesen, um den Schall der menschlichen Stimme zu verstärken. Dies alles aber liegt wesentlich anders. Die Maske hat ursprünglich keinen anderen als einen rituellen Zweck. Wie man mit Gewändern behängten Klötzen die Maske des Dionysos überhängte, um so ein Götterbild herzustellen, das nun jeder als Dionysos erkannte, so band auch der Schauspieler, der ihn darstellte, die Maske dieses Gottes vor, und war nun als solcher kenntlich. Dasselbe tat der Chor, d. h. die Satyrn. Der Schurz von Bockszotteln genügte nicht; um sich als Satyrn auszuweisen, bedurften die Choreuten des Bartes, der aufgestülpten Nase, der spitzen Ohren. Dies alles gab die Maske und zwar in keineswegs verzerrender Gestalt. Wir besitzen ein schönes Vasenbild (vgl. Abb. 4 S. 16), das uns einen Chor vorführt, wie er sich gerade zum Satyrspiel anschickt. Die Masken stellen echte Satyrn dar, zeigen aber durchaus nur den Typus, der auch in der Kunst diesen Dämonen des Waldes eigen ist, ohne jede Verzerrung der überlieferten Züge. Dazu haben fast alle keinen weitgeöffneten Mund, nur eine einzige Maske zeigt diese Erscheinung, aber auch in durchaus nicht karikierender Weise. Gleichwohl mußte die Maske, die aus dem alten Dionysos-Mysterium, also einer religiösen Feier stammte, und an der man daher mit der Zähigkeit aller religiösen Tradition festhielt, dem ganzen Spiele etwas Starres geben. Weil nun diese plastische Ruhe der Bühnenerscheinung mit mancher leidenschaftlichen Szene, die der darzustellende Mythus brachte, in nachdrücklichstem Gegensatze stand, so hat man wohl angenommen, daß die ältere Tragödie, um diesen Gegensatz nicht zu schroff werden zu lassen, solche Ausbrüche erregten Gefühls hinter die Szene verbannt oder auch dem Charakter der handelnden Personen ein sehr einheitliches, keinen starken Wechsel der Empfindungen gestattendes Wesen gegeben habe. Man hat weiter, da man mit dieser Erklärung nicht recht auskam, einen Wechsel, eine Modifizierung der Maske postuliert (Hense). Das ist z. B. für die

Abb. 4. Neapler Satyrvase aus Wiener Vorlegeblätter, E. Taf. VII—VIII. (Zu Seite 15.)

Abb. 2. Das Dionystheater in Athen. Orchestra und unterer Teil des Zuschauerraums. (Zu S. 11.) Nach Photogr.

Abb. 3.

Abb. 5. Medea, auf den Mord ihrer Kinder sinnend. (Zu S. 73.)
Aus Waldstein, Herculaneum, Taf. 34.

Abb. 3. Tragischer Schauspieler. (Zu S. 15.)
(Elfenbeinstatuette.)

Szene geschehen, wo der Sophokleische Ödipus nach seiner Blendung vor die Zuschauer tritt, wie für die „Hekabe" des Euripides, wo der des Augenlichts beraubte Polymestor sich zeigt. Aber auch hier urteilt vielleicht der moderne Gelehrte zu sehr von unserer heutigen Anschauung aus. In Wirklichkeit werden die athenischen Zuschauer kaum Anstoß an der starren Maske genommen haben; sahen sie doch an den Kunstwerken ihrer eigenen Zeit nur sehr selten einen stark bewegten Ausdruck der Gemütsempfindung; selbst mitten im Getümmel des Kampfes bleibt das Antlitz des keulenschwingenden Theseus ruhig, und auch auf den herrlichen attischen Grabsteinen ist der Ausdruck der Trauer nur in einem ganz leisen Zuge des Antlitzes wahrnehmbar. Dafür tritt denn hier die Gebärde ein, die, so gemessen sie oft auch erscheinen mag, genug zu sagen weiß: dasselbe wird auch für die Aufführung der Dramen gegolten haben. Tasteten der geblendete Ödipus oder Polymestor auf der Orchestra umher, ertönte ihr Klageruf über ihr Schicksal, so bedurfte es keiner neuen, naturwahren Maske mehr. Und streng genommen hätte wenigstens für einen Ödipus die Modifizierung der Maske schon viel früher eintreten müssen; denn wie oft schlägt doch die Stimmung des Königs um, welche Tonleiter durchläuft sein Empfinden! Zorn und Furcht, Haß, Hoffnung, Bangen, Verzweiflung wechseln miteinander ab: wer alle diese Gefühle immer durch dieselbe Maske gedeckt sah, brauchte auch für die letzte Erscheinung des Königs keine neue äußere Form. Auch hier also war der Illusion ein weites Feld überlassen.

Um so mehr Raum gehörte, wie wir soeben bemerkt, der Gebärde im weitesten Sinne; waren doch Niederknien und Stürzen nicht seltene Ausdrucksmittel. Die Kleidung des Schauspielers, ursprünglich das lange, faltenreiche, prachtvolle Ärmelgewand des Dionysos, namentlich aber der Kothurn, auch er in der älteren Zeit kein Sockel, sondern nur der langschaftige Stiefel desselben Gottes, hemmten ja auch in keiner Weise die freie Bewegung.

Etwas genauer als über alle szenischen Einzelheiten sind wir nun über den Termin, die Vorbereitungen und den Gang des Festes unterrichtet. Die Tragödien wurden in alter Zeit zuerst an den großen Dionysien (März—April), dann auch an den sogenannten Lenäen (Januar—Februar) gefeiert. Wenn diese schönen Tage des Weingottes herannahten, trat das wichtigste Amt des obersten Jahresbeamten, des ersten Archons Athens in sein Recht. Mehrere Bürger,

die sich imstande fühlten, das Fest durch eine längere Dichtung zu verherrlichen, reichten ihre Dramen ein und „baten um einen Chor". Der Archon sah sich seine Leute an und traf, indem er wohl auch gelegentlich jüngeren den Vorrang ließ, um keine Alleinherrschaft der großen Talente zu schaffen, seine Auswahl; drei unter ihnen „erhielten den Chor". Ein reicher Bürger war zum Chorleiter, zum „Choregen", d. h. zum Unternehmer für diesen Teil des Festes bestimmt worden. Er bezahlte z. B. die Kosten für das Spiel, hatte aber auch Anteil an dem gewonnenen Siege. Denn das theatralische Fest ist in Athen ein Kampf und heißt auch so (Agon): die drei Bürger, die den Chor erhalten haben, kämpfen an drei Tagen hintereinander mit ihren Tetralogien um den Preis. Der Unternehmer hebt nun für jeden Dichter, der übrigens nicht Dichter, Poet, sondern „Lehrer" (Didaskalos) heißt, d. h. Unterweiser des Chores ist, einen Chor von zwölf (unter Sophokles fünfzehn) Mann aus und übergibt sie dem Preisbewerber. Dieser, der Poet, der Lehrer ist selbst Schauspieler, wie Shakespeare und Molière es waren; erst später ist es aufgekommen, wie es heißt, durch Sophokles, dessen Stimme zu schwach war, daß man einen Ersatz im sogenannten ersten Kämpfer, im „Protagonisten", dem Darsteller der Titelrolle, wie wir sagen würden, fand. Nun begann ein eifriges Einstudieren des Stückes, ein Werk, an dem der Chorege wohl auch Anteil nahm; in aller Frühe und nüchtern machte man sich an die Sache, ja man trainierte sich sogar in jeder Weise zu dem großen Kampfe. Denn das athenische Volk war, wie wir genau wissen, außerordentlich kritisch und feinhörig; so viel Illusion es auch dem Schauspiele selbst entgegenbrachte, so leicht fühlte es sich durch die kleinsten Fehler der Darstellenden verletzt. — Endlich waren dann die großen Tage des Festes erschienen, dem alle Athener mit gleich religiöser Stimmung wie menschlicher Neugierde entgegensahen. Die zwei ersten Tage waren durch die Abholung des Dionysosbildes aus seinem Tempel und die Überführung der Statue in die Orchestra, durch festlichen Tanz bei diesem Akt, durch lyrische Wettsänge, Vorführung des Dithyrambos und Opfer ausgefüllt; am dritten Tage wurden nach der religiösen Reinigung der Festgemeinde die Preisrichter bestimmt, und der zuerst ausgeloste Dichter durfte nun „seinen Chor hineinführen": die erste Tetralogie der drei Tage in Anspruch nehmenden dramatischen Aufführungen begann. Der Chor zog unter Vorantritt eines Flötenspielers durch die Parodos, einen der Orchestraeingänge, ein. In drei

Gliedern, vier Mann in der Front, oder in vier Gliedern zu drei Mann, erschien er in der Orchestra, um zumeist die ganze Dauer des Dramas hindurch in derselben zu verharren. Über die Musik seines Sanges, seinen Tanz, seine Bewegungen wissen wir fast nichts. Das Drama hatte also begonnen; die Zuschauer saßen nun alle und verließen ihren Platz nur, wenn die Leidenschaft des Beifallspendens oder des Mißfallens den leichtlebigen Athener zu heftig ergriff. Da wurde lebhaft geklatscht, geschrien, gezischt, gepfiffen, gestampft, auch erhob sich wohl das ganze Theater voller Entrüstung oder brach, wie wir noch hören werden, einer Regung folgend, in heiße Tränen aus, die bei solchen Anlässen eben nur der Süden kennt. Mit dieser Erregbarkeit kontrastiert für unser großstädtisches Gefühl nicht wenig die Fähigkeit des attischen Volkes, ein Stück nach dem anderen an sich vorüberziehen zu lassen. Rechnet man, in ungefährer Schätzung, auf jedes Drama $2^1/_2$—3 Stunden, so saß man mindestens 11 Stunden im Theater; hatte ein Stück vielleicht in Argos gespielt, so konnte das nächste ohne Veränderung der Szene in Athen vor sich gehen; am nächsten Tage und am dritten ging es gerade so, zwölf Stücke sah der Zuschauer somit an drei Tagen: eine Leistung, die uns fast ungeheuerlich scheinen müßte, gälte es nicht zu bedenken, daß man mit Ausnahme der komischen Agone sonst im ganzen Jahre einen solchen Anblick nicht genoß, und daß einem Volke auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit ein Kunstgenuß selten zuviel werden kann. — Waren nun die Tetralogien erledigt, so begannen die Preisrichter ihres Amtes zu walten. Nach dem gefällten Spruche setzte dann die Siegesfeier ein. Ein Opfer eröffnete sie, ein Schmaus, besonders für den Chor, folgte. Der siegreiche Dichter, mit dem Efeukranze geziert, bewirtete von der oft nicht unbeträchtlichen Summe, die ihm neben dem Kranze zuerkannt worden war, seine wackeren Kämpfer. Bis zuletzt blieb das Ganze eine staatliche Feier: ein kurzes öffentliches Protokoll ward aufgenommen, etwa des Inhaltes: N. N. war Chorege, N. N. siegte mit den und den Stücken, als zweiter ... dritter ... Diese Protokolle wurden im Archiv niedergelegt, wo sie Aristoteles später eingesehen haben wird; aus seinen Aufzeichnungen mögen in letzter Instanz die berühmten attischen Inschriften, welche die Jahreslisten der dionysischen Siege, die Angaben über die Stücke, die Verzeichnisse der Sieger enthalten, geflossen sein.

Wir haben oben bemerkt, daß das älteste Drama wesentlich Chorgesang war, wir werden später die Tragödie immer kunstvoller sich

gliedern ſehen. Es ſei geſtattet, an dieſer Stelle jene Gliederung, die das Drama auf ſeiner Höhe wies, kurz zu ſkizzieren. Den Eingang bildet in der klaſſiſchen Tragödie der „Prolog", entweder aus einem Dialog oder auch aus einem Monolog beſtehend. Darauf folgt der Einzug des Chors, die „Parodos", der Auszug hieß „Exodos", ein neuer Einzug des Chors nach kurzer Entfernung „Epiparodos"; die den Dialog unterbrechenden Lieder nannte man „Staſima" (Standlieder), die Geſpräche der drei Schauſpieler, des Protagoniſten, Deuteragoniſten, Tritagoniſten, führten den Namen „Epeiſodia". Beſondere von einzelnen Chorgliedern oder Chorabteilungen abwechſelnd mit einem Schauſpieler vorgetragene Klagegeſänge hießen „Kommoi".

Im Laufe der Zeit konnte es nun, wie das ja auch bei uns geſchehen iſt, nicht unterbleiben, daß der Text der Stücke, die ja lebendig vor dem Volke ſich abſpielten und nicht gleich durch den Buchhandel vertrieben wurden, von den Schauſpielern willkürlich geändert wurde. Als die Tragödie ausſtarb, holte man die Stücke der großen Tragöden, die in der guten, produktionsfähigen Zeit nur einmal geſpielt wurden, wieder hervor, und ſie erlebten eine Neuaufführung, die freilich für Aiſchylos ſchon bald nach ſeinem Tode angeordnet ward. Wieder trat da der atheniſche Staat ein. Ein Geſetz beſtimmte zu der Zeit, da das jetzige ſteinerne Theater gebaut ward, daß die Tragödien des Aiſchylos, Sophokles, Euripides in einem Staatsexemplar im Archive niedergelegt werden ſollten und nur nach dieſem Muſter geſpielt werden dürfte. So übte Athen die Pflicht der Dankbarkeit an ſeinen großen Toten.

III. Das ältere atheniſche Drama.

Phrynichos, Aiſchylos; erſtes Auftreten des Sophokles.

Die attiſche Tragödie zeigt in gehäuften Beiſpielen vieler Menſchenſchickſale ergreifenden Wechſel: Ödipus' Glück und Fall, Agamemnons, des Heerfürſten, jammervollen Ausgang, des trotzigen Aias Ende, Herakles' kläglichen Tod, Jaſons Zuſammenbruch, ſie alle ſcheinen den ernſten Spruch Herodots zu illuſtrieren, daß kein Menſch vor ſeinem Ende ſelig zu preiſen ſei. Freilich, was wir heute „tragiſch" nennen, das verſtand der Grieche des 5. Jahrhunderts nicht in dieſem Sinne. Aber er hatte die unbewußte Empfindung vom rätſelhaften Sinn des Lebens, jede hochaufſteigende Größe erfüllte ihn mit banger

Sorge vor dem letzten Ende solches Glückes. Man hatte ja im 6. Jahrhundert Ungeheures sich vollziehen sehen. Hier brach ein Reich zusammen, dort erhob sich ein neues; Assur ward abgelöst von Medien, Medien von Persien; den Lyderkönig, auf dessen Macht der Apollon von Delphi schwor, zerschmetterte Irans Macht, der auch der glückliche Polykrates und der stolze ionische Städtebund rasch erlag. Alle diese ungeheuren Vorgänge äußerten eine zweifache Wirkung: der Untergang des Großen ward zu einer der leitenden Ideen der griechischen Tragödie, und das alte Drama behandelte in der Epoche, die diesen Ereignissen folgte, mehrfach die Vorgänge der großen Geschichte. —

Im Jahre 494 brachte Phrynichos eine Tragödie „Der Fall Milets" zur Aufführung. Milet galt als Tochterstadt Athens; die Athener hatten die Jonier in ihrem Freiheitskampfe unterstützt, waren aber vor der eigentlichen Aktion nicht gerade ehrenvoll heimgekehrt. Es war darum ebenso gefährlich wie mutig, dem Volke, das sich, wie es wohl glaubte, noch rechtzeitig dem überseeischen Abenteuer entzogen hatte, einen so kräftigen Tadel für seine Handlungsweise auszusprechen und zu gleicher Zeit es warnend auf die vom Osten herandrohende Gefahr hinzuweisen. Mit Recht wird man also hier eine Einwirkung des großen athenischen Staatsmannes Themistokles erkennen, desselben, der noch geraume Zeit später dem Phrynichos einen Chor ausgerüstet hat. Als nun die klagenden Chöre der Überwundenen — so etwa müssen wir uns den Vorgang vorstellen — die Orchestra füllten, als die schleppentragenden Jonierinnen, die Brust schlagend, ihr Elend besangen, hell auffammernd über das Unglückslos, dem Meder in Susas Königsburg nun Sklavendienste leisten zu müssen, da mischten sich in die Klagen des Chores die Tränen des Volkes von Athen, und man empörte sich über den Dichter, der hier an das Leid des Augenblicks zu erinnern gewagt hatte: Phrynichos verfiel einer schweren Geldstrafe, sein Drama ward geächtet und verschwand völlig. Aber der Vorgang blieb nicht ohne tiefgreifende Folgen für das athenische Drama. — Iran warf sich jetzt auch auf das eigentliche Griechenland, der Angriff ward in schwerem Ringen zurückgeschlagen, und ein siegreicher Gegenstoß folgte. Allgemein war der Jubel in Hellas, überschwenglich sein Ausdruck. Und nun erscheint wieder Phrynichos. Wir haben einige Daten über sein Stück „Die Phönikerinnen", das später in gewissem Sinne von Aischylos benutzt worden ist. Das Drama, dessen Chor Themistokles ausrüstete, wurde im Jahre 476 gegeben, drei Jahre

alſo nach der großen Schlacht bei Platää, während noch die Kämpfe der Athener gegen die perſiſchen Feſtungen in Thrakien dauerten. „Die Phönikerinnen" hieß das Stück, d. h. es ſtellte den Chor der phönikiſchen Frauen dar, deren Gatten, Söhne und Brüder auf der perſiſchen Flotte dienten. Es iſt dies, wie man treffend betont hat, ein feiner Kunſtgriff: der Dichter ſtellte den Eindruck des Sieges auf den Feind dar. Und zwar kann es ſich dabei nur um den Sieg von Salamis handeln, weil die Phöniker nur auf der Flotte dienten. Wir wiſſen aus einer Notiz, daß im Eingange des Stückes, das in Suſa ſpielte, ein perſiſcher Eunuch erſchien und, während er die Sitze für die Ratsherren ordnete, den „Prolog" ſprach, in dem er ausführte, wo man ſich befände, und die Niederlage des Xerxes verkündete. Wir haben hier alſo einen bedeutenden Entwicklungsſchritt. Der Chor tritt nicht wie ſonſt zuerſt auf, ſondern der erſte Schauſpieler übernimmt dieſe Rolle. Die Ratsherren, die dann Platz nahmen, waren, da ſie ſaßen, alſo nicht in der Orcheſtra ſich bewegten, ſtumme Perſonen. Dann erſchienen die Phönikerinnen, die Angehörigen der perſiſchen Marine. Wie ſie nach Suſa kamen, darum ſorgt ſich der Dichter, der noch alles auf einen idealen Schauplatz „Perſien" rückt, nicht. Die Frauen ſangen nun in „honigſüßen" Liedern, wie ſie noch nach fünfzig Jahren bezeichnet wurden, den Jammer der Witwen und Waiſen. Umfangreich kann das Drama kaum geweſen ſein; eine Aktion fiel gar nicht vor. Der Sang des Chores war natürlich die Hauptſache, Furcht- und Erwartungsgedanken über den Ausgang fielen durch die bündigen Erklärungen des Kämmerers gleich von vornherein weg; höchſtens konnte ein Bote, deſſen Rolle der Darſteller des Eunuchen übernahm, das Schickſal der einzelnen Führer, beſonders phönikiſcher Abkunft berichten. Aber wie dem auch ſein mochte, Phrynichos hatte durch dies neue aktuelle Drama, das dem allgemeinen Hochgefühle des Volkes von Athen Ausdruck gab, des Volkes, das da glaubte, aus eigenſter Kraft ganz allein die phönikiſch-perſiſche Flotte überwunden zu haben, einen glänzenden Sieg erſtritten und ſein Vorgehen in den neunziger Jahren gerechtfertigt. Er hat auch mit dieſem Drama, wie wir noch ſehen werden, tiefe Wirkung auf ſeinen Nachfolger Aiſchylos geübt.

Freilich läßt ſich Aiſchylos nur mit ſehr beſchränktem Rechte Nachfolger des Phrynichos nennen, denn er wirkte gleichzeitig mit ihm. Es iſt überhaupt falſch, deshalb, weil uns die großen Tragiker Aiſchylos, Sophokles, Euripides nach ihrem Alter in dieſer Reihenfolge genannt

werden, sie auch in dieser Reihenfolge abzuhandeln. Das tun die Literaturgeschichten aus praktischem Bedürfnisse; wir werden aber, uns wohlbewußt, daß die Dichter vielfach noch gleichzeitig tätig waren, diesem Vorgange hier nicht folgen. Eine Literaturepoche und Literaturgattung wird nur begriffen, wenn man die gemeinsam oder gegeneinander wirkenden, auf ein Ziel gerichteten Kräfte als Ganzes umspannt. Leider ist das, solange wir die Reihenfolge der Dramen noch nicht mit völliger Genauigkeit fixieren können, nicht gänzlich durchführbar, aber, soweit es geht, soll es hier versucht werden.

Aischylos' Leben und Persönlichkeit.

Über Aischylos' Leben ist sehr wenig Zuverlässiges bekannt; denn, als er dichtete, schrieb man noch keine Literaturgeschichte, und als man begann Literaturgeschichte zu schreiben, wußte man leider nicht allzuviel mehr von Aischylos' Leben und half sich mit fadenscheinigen, halbsentimentalen Geschichtchen. Sicher ist nur so viel, daß der Dichter in Eleusis als Sohn eines vornehmen Geschlechtes im Jahre 525 geboren wurde, daß er als reifer Mann bei Marathon stand, wo sein Bruder Kynegeiros den Heldentod bei den Schiffen fand, daß er in Sizilien zu Ehren des Königs Hieron ein Stück, die „Aitnai" aufführen ließ und dort auch die „Perser" noch einmal zur Darstellung brachte, endlich, daß er 456/55 im sizilischen Gela gestorben ist. Tragödien hatte er schon etwa seit dem Jahre 500 geschaffen, war also als 25jähriger in die Schranken getreten und hatte seinen Chor erhalten, aber nicht gesiegt. Erst 15 Jahre später, im Jahre 484, also als 41jähriger, überwand er seine Gegner im tragischen Wettkampf. Dann hat er gleich allen anderen wehrfähigen Bürgern seine Pflicht bei Salamis und Platää getan, wie später Sokrates im Peloponnesischen Kriege. Der Schöpfer der attischen Tragödie hatte also schlecht und recht selbst mitten im Gliede gestanden und wußte, wie nüchtern das Leben den Menschen auch in großer Zeit anfassen kann. Das gab ihm jene köstliche Natürlichkeit, die uns von den höchsten Erhebungen seiner Poesie immer wieder auf die Mutter Erde zurückkehren läßt, eine Natürlichkeit weit über das gewohnte griechische Maß hinaus.

Genie ist Fleiß: so hat auch der Dichter der „Orestie" Jahrzehnte gebraucht, um zu werden, was er war, in unablässiger Arbeit sich mühend. Wir wissen, daß er den zweiten Schauspieler, also den Dialog, eingeführt hat, wir lesen, daß man ihm große szenische Neuerungen zuschrieb.

Das sagen die Alten, wir aber wissen Besseres. Die tragische Sprache ist sein Werk, dieselbe Sprache, deren Ausdrücke und Bilder die späteren Jahrhunderte beherrscht haben. Sie ist noch „dionysisch", dithyrambisch, im Ausdrucke dunkel; sie bedient sich, im Werden begriffen, wiederholt der einmal gefundenen Bilder, aber sie entwickelt sich doch allmählich vor unseren Augen immer freier und stolzer, es entsteht ein Stil voll individuellster, von der Nachwelt bewunderter und manchmal vergeblich nachgeahmter Kühnheit. Dazu die meisterhafte Behandlung der Sage und des Heldensanges, die Fähigkeit, die so manchem anderen dramatischen Dichter gefehlt hat, die für die Tragödie geeigneten epischen Helden und Episoden herauszugreifen, dazu die Anfänge kunstvoller Charakteristik — doch lernen wir dies alles lieber an den einzelnen Dramen selbst kennen.

Aischylos' Dichterentwicklung bis zum „Prometheus".

Von Aischylos' Stücken sind 79 mit Namen bekannt; die ganze Hinterlassenschaft des Dichters bestand wahrscheinlich in 90 Dramen, darunter 18 Satyrspielen. Erhalten sind davon 7, wenig genug, ja eine kläglich geringe Anzahl, aber doch nicht ohne Geschick ausgewählt, denn sie läßt uns in fortschreitender Entwicklung den ringenden, dann den siegreich kämpfenden, zuletzt den triumphierenden Dichter erkennen. Als das früheste erhaltene Stück, vor 480 v. Chr., doch nicht schon bald nach 500, wie man gemeint hat, müssen die „Schutzflehenden" angesprochen werden, deren Alter freilich noch hier und da, wenn auch nicht gerade mit sehr entscheidungskräftigen Gründen angefochten wird. Es handelt sich hier um einen Stoff, den auch Phrynichos zur Darstellung gebracht hatte, um die Sage von den fünfzig Töchtern des Danaos, die dem verhaßten Ehebunde mit ihren Vettern, den fünfzig Söhnen des Ägyptos, entweichend nach Argos gelangen, dort bei König und Volk vorübergehend Aufnahme finden, aber, von ihren Verfolgern ereilt, zur Heirat gezwungen werden. Ihr Vater jedoch veranlaßt die Mädchen, in der Brautnacht die Gatten zu ermorden; nur eine der Töchter, Hypermestra, übt, um Frau und Mutter zu werden, Schonung, und Aphrodite, die Göttin jenes Triebes selbst, scheint für Hypermestra eingetreten zu sein. Der Mythus, einem Epos entnommen, ist außerordentlich geschickt gewählt; er bietet Handlung durch Wechsel des Geschehenden und eine schöne, natürlich-ethische Lösung.

Denn wie man auch die herrliche Rede der Aphrodite von dem das All durchdringenden Liebestriebe auffassen mag, ob als Verteidigung der Hypermestra oder, nach neuester Anschauung, als siegreiche Überredung der Danaiden zu einem neuen Ehebunde, den der Vater der Mädchen ins Werk setzte, es siegt in dem Drama das Gesetz der Natur, deren Anwalt der große Dichter stets geblieben ist. Echt Äschyleisch ferner berührt uns schon hier die über das ganze Drama ausgegossene Stimmung, die berechtigte Angst der Mädchen, die keinem Beruhigungsversuche des Danaos weicht, die Inbrunst der Zeusreligion, die ja im „Agamemnon" dereinst die tiefsten Töne des Herzens finden sollte, der Versuch, in Danaos' tätig umsichtigem Wesen das Bild eines Greises schon etwas individueller zu gestalten, die prachtvollen, allerdings noch mehrfach sich wiederholenden Bilder. — Freilich stehen sonst die „Schutzflehenden" altertümlich und fremdartig genug vor uns. Das Stück enthält in seiner größten Masse Gesänge des Chors, die gleich zu Anfang einsetzen, der Chor ist „Protagonist"; der Dichter bedient sich nur, wo er nicht anders kann, eines zweiten Schauspielers, setzt ihn aber sonst außer Kraft, wo er ihn gut hätte verwenden dürfen. Die Zahl der Choreuten ist, der Fabel entsprechend, ungewöhnlich groß, sie kann 50 betragen haben; ebenso hoch beläuft sich der Chor der Ägypter; nicht gering ist das Geleit des Argiverkönigs. So haben wir es hier mit einer Massenwirkung des Chors, der noch ganz an die alten dithyrambischen Chöre erinnert, zu tun. Die Danaiden singen und tanzen ferner auf einem hohen, einen Hügel darstellenden Podium, das mit den Altären der Götter geziert ist. Nehmen wir dazu noch die abschreckenden Gestalten der wilden Ägypter mit ihrem barbarischen Herold, so gewinnt das Ganze eine fast barock berührende Erscheinung.

Auch das nächste Stück, das wir von Aischylos kennen, die im Jahre 472 aufgeführten „Perser", zeigt, wie schon gesagt, nahe Berührung mit Phrynichos. Wir sahen, daß dessen Drama schon den Prolog hatte, aber, nach den geringen erhaltenen Resten, aller Spannung ganz entbehrte. Jenes Kunstmittel verwertet Aischylos in seinen „Persern" noch nicht, dafür aber hat er dem Ganzen die für ihn charakteristische wundervolle Stimmung zu geben gewußt. — Der Einzug des Chores der persischen Ratsherren, die aber ein richtiges Rathaus in der Orchestra nicht vorfinden, auch gar keine Sitzung im eigentlichen Sinne abhalten, eröffnet das Stück, das uns in drei immer stärker sich steigernden Akten des Perserheeres große Niederlage vorführen soll.

Auf dieſes Unheil bereitet der Chorgeſang in ſeiner bangen Sorge um die Helden des hinausgezogenen Heeres und die unter den Kämpfern ſtehenden Familienmitglieder vor. Die ängſtliche Stimmung wird geſteigert durch das Erſcheinen der zu Wagen nahenden Königin — ihren Namen, Atoſſa, nennt der Dichter nicht —, die drohende Traumgeſichter erſchreckt haben, und die den Rat des Chores empfängt, den Schatten des Dareios anzurufen. Atoſſa fragt nun auch ſchon nach der Lage Athens, und der Chor erweiſt ſich hier merkwürdig gut unterrichtet, ja, durch ſeine ganze Anſchauung bricht des Dichters atheniſcher Patriotismus hindurch. Sehr bald erfahren wir aber das unglückliche Ereignis ſelbſt; ein Bote, d. h. ein perſiſcher Krieger, erſcheint und macht Mitteilung vom Untergang der Flotte, in einer ſpäter folgenden prachtvollen Rede ſchildert er nicht ohne Anlehnung an geſchichtliche Einzelheiten, wenn auch mit ſtarker Phantaſie, die Entwicklung des Kampfes, namentlich der Schlacht bei Salamis. Die Königin, die ſelbſt, ähnlich wie Danaos in den „Schutzflehenden", länger geſchwiegen, erkundigt ſich vorſichtig nach Xerxes. Er iſt, hört ſie, davongekommen; die lange Reihe der gefallenen Perſer, die angeführt wird, ſoll auf des Königs feiges Verhalten ein grelles Licht werfen und damit auf ſein baldiges jammervolles Erſcheinen vorbereiten. Dann tritt der Bote ab und legt, während die Königin ſich drinnen zum Opfer rüſten will, und der Chor in neue, die früheren Motive zum Teil wiederholende Klagen ausbricht, unterdeſſen das Gewand des Dareios an, den die Herrſcherin zuſammen mit dem Chor aus ſeinem auf der Orcheſtra befindlichen Grabbau beſchwört. Dareios erſcheint; gleich jedem Geiſte darf er nicht lange auf der Oberwelt verweilen, er verlangt daher ſchnellen Bericht. Er empfängt die Kunde vom Untergange des Heeres, und nun erteilt er als einer der mit höherem Wiſſen begabten Toten beſſeren Beſcheid als die erzählende Königin; er kennt die Einzelheiten vom Übergang über den Bosporus, nach dem er ſelbſt vorher gefragt, er vermag von der ruchloſen Zerſtörung der helleniſchen Tempel zu melden, er ſieht die alten Schickſalsſprüche in Erfüllung gehen, er erzählt von der Schlacht bei Platää: das ganze Unglück eine Folge der Verblendung. Dann wendet ſich der König an die alte Gattin mit der Bitte, dem nahenden, ganz und gar vernichteten Sohne mit neuer Kleidung entgegenzugehen und ihm in ſeiner Not zu helfen; mit einer freundlichen Mahnung, das Leben zu genießen, ſolange es möglich ſei, verſchwindet dann der alte Herrſcher. Wieder geht die

Königin in den Palast, der Chor singt ein Lied voll pietätvoller Erinnerung an das Glück Persiens unter Dareios. Zuletzt erscheint Xerxes selbst in elendestem Aufzug, jammernd, sich selbst beschuldigend; mit stets wiederholter Klage endlich in einen rituellen Threnos übergehend, setzt er sich an die Spitze des Chors und zieht in dieser Prozession ab.

Auch dieses Drama zeigt den nunmehr 53jährigen Dichter noch im Banne naiven Schaffens und alter Formen. Nicht nur, daß es in Persien gewaltig griechisch zugeht, daß der orientalische König zum ganz hellenisch gedachten Rathause kommt, auch der Dialog ist noch wenig entwickelt, die Verknüpfung der drei durch Atossas, Dareios', Xerxes' Auftreten gebildeten Akte ist noch nicht sehr fest, wenn auch die Größe der Niederlage sich in bewußter Steigerung entwickelt. Auch ist eine Charakteristik der einzelnen Personen noch nicht versucht, wohl aber dafür die Typik der Auftretenden glänzend ausgeführt: die Mutter und Gattin, der König und Vater, der zerschmetterte Flüchtling zeigen vollendete dichterische Arbeit. Und mag auch die Stimmung am Perserhofe noch so naiv griechisch gefärbt sein, so artet doch die Haltung des Dichters dem Feinde gegenüber nie in Chauvinismus aus; denn der fände nicht solch herrliche Worte, wie die berühmte Schilderung der Schlacht bei Salamis sie ertönen läßt.

In der großen thebanischen Tetralogie, dem „Laios, Ödipus, den Sieben gegen Theben" und dem Satyrspiele „Sphinx", aufgeführt im Jahre 467, entrollte nun Aischylos eines jener tragischen Gemälde, die charakteristisch für das Denken und Gestalten des Griechenvolkes geworden sind und auch für die Anschauung unserer klassischen deutschen Dichtung schwerwiegende Bedeutung gewonnen haben. Der Kreis der Ödipussage wie des Tantalosmythus, so oft von den Griechen durchmessen, kennzeichnet ihre dramatische Dichtung: die Furchtbarkeit, ja Unnatur der Geschehnisse, der sich forterbende Fluch fand immer wieder neue Gestaltung. Wohl lagen schon kräftige epische Keime vor, aber ihre Entwicklung zu mannigfachsten Formen ist das Werk der Tragödie. — Aus der Äschyleischen Tetralogie kennen wir nur das dritte Stück, doch wissen wir von den beiden ersten, die Robert zu rekonstruieren gesucht hat, daß Apollon dem Thebanerkönig Laios nur dann Gedeihen seiner Stadt versprechen wollte, wenn er kinderlos bliebe, daß dieser aber bewußt das Gebot übertrat und durch den Gott schwere Strafe fand, daß ferner darin das schreckliche Schicksal des Ödipus und sein Fluch auf seine Söhne vorkam. Das erhaltene

dritte Drama zeigt uns einerſeits, wie dieſer Fluch an dem thebaniſchen Brüderpaare ſich vollendete, deutet aber auch anderſeits an, daß der Spruch Apollons über Thebens ſpäteres Schickſal in Erfüllung ging. Die „Sieben" führen uns nun die Vorgänge in den von den Argivern und ihren Bundesgenoſſen, vor allem Polyneikes, dem Ödipusſohne, belagerten Theben vor, doch ſo, daß wir mit gleicher Deutlichkeit durch Botenberichte die Zuſtände im Lager der Feinde erfahren. Die ganze Trilogie, durch drei Generationen ſich hindurchziehend, iſt demgemäß voll von Handlung; auf das einzelne erhaltene Drama jedoch entfällt davon wenig genug; der abgeſchlagene feindliche Angriff, der Fall der Ödipusſöhne iſt ſein Hauptinhalt. Eteokles tritt, jetzt ſchon im Prolog, auf, weiſt die Bürger zum Kampfe an, ein Bote ſetzt dieſe Expoſition durch ſeine Schilderung des in ſiebenfacher Schar der Stadt drohenden Angriffs fort, ein Jungfrauenchor gibt durch ſeine Sänge voll verzweifelter Angſt die Stimmung unter den wehrloſen Einwohnern wieder, Eteokles weiß dieſes Bangen ſcheltend und beruhigend zu bannen. Und jetzt erſt erfolgt die Dispoſition des Schlachtplans: der Bote, den v. Wilamowitz treffend keine Perſon, ſondern „ein Mundſtück" genannt hat, ſchildert im einzelnen die ſieben feindlichen Führer, und jedem dieſer ſtellt Eteokles einen tapferen Thebaner entgegen; als letzter will er ſelbſt, ungerührt durch die innigen Bitten des Chors, ſeinem Bruder gegenübertreten, um den Geſchlechtsfluch erfüllend die Stadt zu retten (Robert). Das Schickſal vollzieht ſich; wieder kommt der Bote und erzählt vom Siege Thebens, aber auch vom Falle des Prinzenpaares. Der Chor klagt, des alten Fluches ſich erinnernd; der Schluß, der noch Antigone und Ismene, ja noch das aus Sophokles' „Antigone" bekannte Beſtattungsverbot einführt, iſt von den Forſchern entweder ganz oder nur zum Teil als unecht erkannt worden.

Das Stück zeigt bei hoher Schönheit im einzelnen — haben doch der Prolog und die ſieben Redepaare tiefe Wirkung auf die Antike ausgeübt — in ſeiner ganzen Anlage noch altmodiſche Unvollkommenheit. Wie in den „Perſern" iſt die Spannung früh aufgehoben, ſobald wir des feindlichen Sehers Unglücksſpruch vernehmen, und auch Eteokles' Fall wird mit ſo nachdrücklicher Gewißheit vorhergeſagt und geglaubt, daß das Eintreten des Ereigniſſes ſelbſt auf uns bei weitem nicht die Wirkung macht, wie die Erfüllung der Prophezeiungen in Sophokleiſchen Dramen. Die mangelnde Einheitlichkeit ferner zeigt ſich nicht

nur in dem treffend beobachteten Widerspruch zwischen dem von Apollon verheißenen Schicksal der Stadt und der an dem Königsgeschlechte sich vollziehenden Schickung, sondern auch an dem Gegensatz der das Drama so lange beherrschenden stolzen Kriegsstimmung und der nachschleppenden Klage um beide Gefallene. Aischylos hat die Wirkung der Prophezeiung und den Geschlechtsfluch behandeln wollen, aber der athenische Soldat in ihm, der ja mehrfach feindlichen Übermut hatte scheitern sehen, verschob die Grundlage der Dichtung und schuf in der Hauptsache ein prachtvolles militärisches Bild. — Einen bedeutsamen Fortschritt über die früheren Stücke hinaus jedoch zeigt die beginnende Charakteristik. An Eteokles, dem unbeugsamen, trotzigen Feldhauptmann, der die Stimmung der Frauen um jeden Preis beleben will, ist zwar noch manches ganz typisch, aber sein Mitleid mit einem edlen Gegner, die Erschütterung auch seiner Heldenkraft durch die Erkenntnis des Schicksals sind individuelle Züge, wie denn auch die Schilderung des Amphiaraos den Versuch eines Charakterbildes zeigt.

Zwischen diesem Drama und der in das Jahr 458 fallenden Orestie, also in das erste Jahrfünft der sechziger Jahre (v. Wilamowitz), haben wir den „gefesselten Prometheus" zu verlegen, jene Tragödie, deren Stellung innerhalb ihrer Tetralogie, deren zeitliche Einordnung, deren mythologische Vorbedingungen, deren Bühnentechnik und sprachliche Form bis auf den heutigen Tag so mannigfachen Streit unter den Gelehrten hervorgerufen haben. Kein Wunder, denn wie eine schroffe, vielfach zerklüftete Riesenburg liegt das ungeheure Drama vor uns da. Dieser Eindruck aber beruht, was nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden kann, allein auf dem großen dichterischen Mythus, den altgriechische Phantasie konzipiert und Aischylos' Künstlerhand aus verschiedenen Bestandteilen geformt, nicht aber auf der allgemeinen Idee von einem „titanenhaften" Aufbäumen des Individuums überhaupt gegen das Weltregiment; der Aischyleische Prometheus hat zwar Anlaß zum allmählichen Werden dieser Vorstellung gegeben, aber dem Dichter selbst lag bei seinem Schaffen ein solcher Gedanke noch fern.

Man nimmt jetzt, trotz mancher Widersprüche, im allgemeinen als sicher an, daß unser erhaltenes Stück das erste der Tetralogie war. Überwältigend ist schon der Anblick, den uns die erste Szene, der jetzt schon fest gewordene Prolog bietet. Auf einem hohen Gerüste, das einen skythischen Berg bedeuten soll, sehen wir um eine überlebens-

große, den Titanen darstellende Puppe den Hephaistos und zwei dämonische Gestalten, „Kraft" und „Gewalt", bemüht; der Schmiedegott, eine dem Feuerspender kultisch wesensverwandte Erscheinung, ist tiefbekümmert über den ihm von Zeus erteilten Auftrag, den Titanen an den Felsen zu fesseln, während die „Kraft" ihn mit dienstbeflissenem Eifer zu dem Werke treibt. Diese Exposition führt uns trefflich in den olympischen Zwist ein: Zeus vermag seinen Feind aufs schwerste zu strafen, aber dieser findet tiefe Sympathie bei den Untergebenen des Götterkönigs. Prometheus, dessen Stimme uns durch einem hinter der Puppe versteckten Schauspieler vernehmbar wird, hat bisher nicht geredet; aus der Not des Zweischauspielergesetzes macht der Dichter eine Tugend. Denn wie gewaltig wirkt doch der jetzt einsetzende Monolog, die Klage des Titanen in der furchtbaren Einöde des Felsengebirges! Aber Prometheus bleibt nicht lange allein; nachdem er kurz seines Wirkens für die Menschen gedacht, naht ihm der Chor der Meerminnen, der Okeanostöchter, die auf einem flügeltragenden Wagen herangezogen, wie man jetzt in der Hauptsache annimmt, auf der Höhe des Gerüstes haltmachen. Sie pflegen mit Prometheus Zwiesprache, erfahren sein Schicksal, seinen Kampf mit Zeus um der Menschen willen, seine Wohltaten an diesen armen Wesen. Eine dritte Göttergestalt erscheint auf einem Flügelroß: es ist der Vater der Meermädchen, auch er eingeführt, um das Mitleid eines Teils der niederen Götterwelt zu bezeugen, um den Trotz des Titanen zu erfahren, endlich um ein neues Stück der Vorgeschichte zu vernehmen. Kunstvoll wird diese uns allmählich bekannt; denn erst nach Okeanos' Abfahrt führt sie der Titan vor dem Chore ganz zu Ende; wir hören nun weiter, was alles noch die Menschen durch Prometheus gelernt haben. Aber schon fällt ein Hinweis auf ein die weibliche Neugierde erregendes Geheimnis des Prometheus, der da weiß, daß auch Zeus' Macht vom Schicksal bedroht ist; so wird der Angelpunkt des Stückes mit richtigem dichterischen Augenmaß in der Mitte des Ganzen fixiert. Zu den bisherigen Erscheinungen gesellt sich nun plötzlich auch ein Hörner tragendes Mädchen: es ist die in eine Kuh verwandelte, vom Stachel der Bremse gehetzte Jo, des Zeus Geliebte. Auch diese Gestalt ist mit künstlerischem Bedacht eingeführt. Ihre Erzählung vom Elend, das Zeus' Liebe über eine Sterbliche gebracht, steigert den Eindruck vom ungerechten Götterkönig, dem das Los der Menschen so gleichgültig ist; der Haß des unglücklichen Mädchens gegen ihren

Verführer entreißt dem Prometheus eine neue Mitteilung über sein Geheimnis von Zeus' drohendem Sturze, der durch einen von ihm mit einer Göttin gezeugten Sohn bevorstehe. Zugleich hören wir, daß die endliche Lösung des Titanen von einem späten Nachkommen der Jo kommen soll. Wir sehen damit also, wie so oft bei Aischylos, früh die ganze Entwicklung des Dramas vor uns, eine Spannung fällt wieder ganz fort. Der irrenden Jungfrau gibt dann Prometheus noch eine lange geographische Schilderung aller der Länder, die ihr Fuß durchschweifen solle; Jo stürzt rasend davon. Da stellt sich der Götterbote Hermes, nach allen diesen mit Prometheus sympathisierenden Gestalten nun wieder ein Feind, der ergebene Knecht seines Meisters Zeus, ein, um unter schweren Drohungen zu erfragen, welches Liebesbündnis dem olympischen Herrscher das Ende bringen solle. Der Titan behandelt den Götterknecht wie einen kleinen Knaben und bleibt starr und ungebrochen. Da erfüllt sich die Drohung, mit Donnergetöse bricht der skythische Fels zusammen, Prometheus und der mit ihm gleichgestimmte Chor verschwinden unter dem anklagenden Aufschrei des Titanen. — Halten wir hier einen Augenblick inne. Das Stück zeigt noch recht deutlich die altertümliche Starrheit; die ganze Zeit hindurch bietet sich uns derselbe Anblick des Gefesselten, der von seiner Höhe herab seinen Trotz unabänderlich bekundet. Aber der Dichter hat nicht nur versucht, sondern auch verstanden, durch die vielen Besuche, die Prometheus empfängt, namentlich durch eine Erscheinung wie die Jo, Abwechselung zu schaffen. Es ist eine Szene von überwältigender Kraft: droben die Riesengestalt des leidenden und doch trotzenden Titanen, drunten in der Orchestra das halb wahnsinnige Gebaren des dort singenden und tanzenden Menschenkindes, Gott und Heroine von gleicher Ungerechtigkeit verfolgt. Weiter hat Aischylos die Starrheit auch des titanischen Charakters zu mäßigen gewußt; mehr als einmal bricht aus Prometheus' Felsenherzen der warme Quell des Mitleids und der Fürsorge für andere inmitten seines Leids hervor; wir sollen empfinden, daß wir es mit dem göttlichen Menschenfreund zu tun haben. Und endlich war Aischylos ganz Grieche, d. h. echter Mensch auch darin, daß er seinen trotzig starren Prometheus doch menschlich bangen, leiden, jammern ließ.

Das nächste Stück der Tetralogie, der „befreite Prometheus", hat, soweit wir dies zu erkennen vermögen, manche Ähnlichkeit mit dem ersten. Die Fabel spielt — wir fühlen wieder, welche gigantische Phan-

taſie uns umgibt — etwa 30 000 Jahre nach dieſem. Prometheus hängt nun am Kaukaſus, der Adler des Zeus frißt an ihm; er klagt ſein Leid dem Chore der jetzt von Zeus befreiten Titanen; ſeine Löſung erfolgt durch Herakles, dem er wie zuvor der Jo den ferneren Verlauf ſeiner Heldenreiſe prophezeit. Dann folgt die Verſöhnung zwiſchen Zeus und ſeinem Opfer, die Mitteilung des geheimnisvollen Spruches, deſſen Befolgung Zeus' Herrſchaft in ihrer Dauer erhält. Alte und junge Götterwelt finden ihren Ausgleich in jenem Sinne, den des Dichters ſchöner Sang im „Agamemnon" verkündet: einſt gab es Streit und Unbill, jetzt aber iſt Zeus Herrſcher im Reich; ſein Preis heißt „der Weisheit Füll' erkunden".

Über das letzte Stück, den „Feuerbringer Prometheus", läßt ſich nur ſoviel ſagen, daß darin wahrſcheinlich auch die Stiftung des attiſchen Feſtes der Prometheen behandelt war. Die Frage, ob und wie es Aiſchylos vermocht hat, nach der Beilegung des Kampfes, alſo der Erledigung des eigentlichen Stoffes noch einem dritten Stücke einen vollen Körper zu geben, reizt zwar immer wieder zur Beantwortung, läßt ſich aber noch nicht erledigen. Man hat gerade deshalb auch den „Feuerſpender" an den Anfang der Tetralogie ſetzen wollen, ohne recht zu bedenken, welch läſtige Wiederholung der vorgeführten Fabel dann die Erzählung des Prometheus in dem erhaltenen Stücke bilden würde.

Das Stück hat auch ſchon auf Aiſchylos' Zeit gewaltig gewirkt. Es iſt ganz unverkennbar, daß Sophokles es in ſeinem Drama „Triptolemos" nachgeahmt hat, in dem er den Mythus eines attiſchen Kulturbringers zur Darſtellung brachte und deſſen Wanderung in Äſchyleiſchem Stile prophezeien ließ. Aber auch der alte Meiſter hat von dem jüngeren Dichter gelernt. Es iſt bekannt, daß dieſer den dritten Schauſpieler eingeführt hat. Bisher fehlte er bei Aiſchylos. Aber ein Kompromiß iſt doch ſchon im Prometheus vorhanden. Zu Beginn des Stückes haben wir drei Perſonen, aber die eine von ihnen bleibt immer ſtumm; in der Joſzene jedoch reden mit Einſchluß des Chors drei. Das leitet ſchon über zu der „Oreſtie", die nach Sophokles' Vorgang die alte Feſſel abgeſtreift hat.

IV. Die Oreſtie.

Die älteſte Sage vom Kampfe des Aigiſthos und Agamemnon, von Klytaimeſtra und Oreſtes mutet uns an wie das wilde Leben der altſchottiſchen Hochlande, wie altkorſiſches Tun und Treiben; erbitterte Fehde der Clans untereinander, Streben nach blutiger Ausrottung des ganzen feindlichen Hauſes, Vendetta: das ſind die Züge, die uns hier begegnen. Während Agamemnon vor Ilion liegt, verführt Aigiſthos das Weib des Königs und bringt ſie in ſein Haus. Dem heimkehrenden Helden lauert der „Schwächling", wie ihn die Odyſſee nennt, mit zwanzig Männern auf; im Kampfe fallen auf beiden Seiten alle Streiter bis auf Aigiſthos. Das ſpätere Heldenlied, das uns, wie ſolches oft geſchieht, noch einige alte Züge bewahrt hat, wußte dann noch, wie Aigiſthos völlig in der Weiſe jener Geſchlechterkämpfe auch den ganzen Stamm des feindlichen Hauſes habe ausrotten wollen, daß aber dieſem Schickſal der junge Sohn des Getöteten, Oreſtes, durch die Sorge ſeiner Amme entgangen ſei. Dieſer rächt dann ſpäter den Mord ſeines Vaters an Aigiſthos; dabei kommt auch Oreſtes' Mutter, Klytaimeſtra, um. Wir erkennen aber deutlich, daß der Muttermord durch Sohnes Hand in der älteſten Sage, ſoweit dieſe überhaupt zu erfaſſen iſt, keine Rolle geſpielt hat, und die Beſtrafung allein an Aigiſthos vollzogen wird.

Dieſes Bild jedoch wandelt ſich, mit der Zeit tritt Klytaimeſtra mehr in den Vordergrund; ſie ſpielt bei der Ermordung des Gatten die Hauptrolle. Demgemäß richtet ſich die Strafe auch gegen ſie; der Sohn rächt an der mörderiſchen Mutter den Vater. Nicht unwahrſcheinlich iſt nun, daß in dieſer Form der Sage der Mord am Gatten noch eine beſondere Begründung erhielt, daß die Opferung der Iphigenie in Aulis durch ihres Vaters Hand als Motiv für die Abneigung der Klytaimeſtra gegen Agamemnon ſchon vor Aiſchylos eine Rolle ſpielte. Auch dadurch würde die Verlegung des Schwerpunktes in die Geſtalt der Königin an Nachdruck gewinnen. Sicher iſt aber ſoviel, daß ſchon hundert Jahre vor Aiſchylos der Dichter Steſichoros von einem Traume der Klytaimeſtra zu berichten wußte, der der Mörderin das blutige Bild ihres den Vater rächenden Sohnes zeigte; mit dieſem Motiv haben dann die großen atheniſchen Tragiker gearbeitet. Ebenſo wiſſen wir, daß derſelbe ältere Dichter dem Oreſtes einen Bo-

gen von Apollons Hand zur Abwehr der Erinyen geben ließ: der delphiſche Gott war alſo der Urheber des Muttermordes, und Oreſt wehrte ſich im phyſiſchen Kampfe gegen phyſiſche Gegnerinnen. Endlich zeigt uns auch die ältere Kunſt die Szene der Ermordung des verbrecheriſchen Paares, wobei Klytaimeſtra dem Aigiſthos mit einem Beile zu Hilfe kommt, und auch die Geſtalt der am Grabe des Vaters trauernden Elektra tritt uns in einem archaiſchen Relief entgegen. So iſt denn die ganze Zeit des ſechſten und fünften Jahrhunderts mit dieſem Teil der Atridenſage wohlbekannt.

In ſeiner großen Trilogie hat nun der Tragiker einen gewaltigen Mythus vollendeter disponiert, als es ihm bisher gelungen war. Das erſte Stück, der „Agamemnon" führt uns die Heimkehr des griechiſchen Heeresfürſten vor, danach die Mordtat ſeiner Gattin Klytaimeſtra an ihm und der Priamostochter Kaſſandra, die er von Troia als Beute mitgeführt hat. Das Drama enthält alſo eine reiche Handlung, ſoweit ſolche auf der griechiſchen Bühne möglich iſt. Das zweite Stück, lange nach dem erſten ſpielend, zeigt uns in zwei Akten Oreſtes' Erkennung durch ſeine unglückſelige, von der eignen Mutter herabgewürdigte Schweſter Elektra ſowie Klytaimeſtras und ihres Buhlen Aigiſthos Fall unter Oreſtes' Schwert; das dritte führt uns des Muttermörders Verfolgung durch die Erinyen vor, Apollons vergeblichen Verſuch, dem Bedrängten im delphiſchen Heiligtum Schutz zu verleihen, dann, unter Veränderung des Ortes und der Zeit der Handlung, die von Athena bewirkte Freiſprechung Oreſts vor dem höchſten Gerichtshofe Athens und die darauf folgende Sühnung der Rachegöttinnen. Ort und Zeit werden alſo mehrfach, ſogar innerhalb desſelben Stückes, mit gleicher Freiheit wie in früheren Dramen gewechſelt. Gleichwohl iſt eine ſzeniſche Neuerung vorhanden: Aiſchylos hat, nachdem er in einer Reihe von uns ſonſt nur ſchattenhaft bekannten Dramen das frühere Chorpodium durch das Lagerzelt erſetzt hatte, jetzt dafür im Hintergrunde der Orcheſtra die Faſſade des Herrſcherhauſes eingeführt, die auch als Tempelfront Verwertung finden konnte (Noack).

Der Prolog, hier ein Monolog, in dem der von Klytaimeſtra beſtellte Wächter vor Tagesanbruch auf das von Aſien herüberflammende Feuerſignal wartet, führt uns in glänzender Expoſition in das Ganze ein. Wir erfahren durch einen Mann aus dem Volke, einen treuen alten Diener des Hauſes, welche Scheu das kraftvolle Weſen der Königin Klytaimeſtra findet, wir empfangen aber zugleich die

Ahnung von schwerer Sünde, die unter dem Dache sich vollzieht, von dessen Höhe nun auf einmal der Wächter, in seinem Selbstgespräch durch eine plötzliche Wahrnehmung unterbrochen, den erwarteten Feuerschein jubelnd wahrnimmt. Davon weiß der jetzt einziehende Chor argivischer Greise noch nichts; v. Wilamowitz hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Prolog vor einem Eingange stehe, der den „Schutzflehenden" und „Persern" noch ganz entspreche. Das Chorlied findet allmählich, nachdem es sich in Gedanken auch an die Königin um Auskunft über das Schicksal des Heerzuges gewendet, sein Ziel in der eingehenden Betrachtung jener Schreckensszene, da Agamemnon auf Geheiß der Artemis seine Tochter zum Opfer darbringen mußte. Es ist einer Gottheit Gebot, und doch sieht Aischylos in dessen Vollzug einen Frevel; die kommende furchtbare Tat der Frau am Mann soll dadurch in etwas motiviert werden. — Klytaimestra erscheint, sie teilt dem Chore den Fall Troias mit, beschreibt der Feuerpost schnellen Flug über die Länder — ein letzter Nachhall jener Freude des Dichters an geographischen Schilderungen. Dann läßt der kriegserfahrene Kämpe Aischylos die Königin sich in phantasievollen Worten über das Schicksal der eroberten Feindesstadt ergehen; es folgt eine in Klytaimestras Munde nicht gerade psychologische Warnung vor Übergriffen am Besitze der Götter. Die schon erweckte unheimliche Stimmung aber nimmt dadurch zu und verstärkt sich noch durch das nachfolgende Chorlied mit seiner Besorgnis vor allzu hellem Glanz des Glückes und mit seinem Zweifel an der empfangenen Meldung aus Weibes Mund. Diese Stimmung wird auch nicht verscheucht durch das an sich so erfrischende Auftreten des Boten, den des Dichters naive Technik bald hinter dem Feuerzeichen her die Rückkehr des Achäerheeres dem Chor und der wieder erschienenen Klytaimestra melden läßt; die Greise kehren immer aufs neue zur moralischen Betrachtung von Sünde und Schuld wie auch von Recht und Tugend zurück, bis endlich Agamemnon, der Sieger, selbst auf seinem Wagen herannaht. Ernst ist des Königs und des Chores gegenseitige Begrüßung; hier kein jubelnder Empfang, dort kein strahlender, leutseliger Einzug, vor allem keine Frage nach der eignen Gattin, vielleicht deswegen um so weniger, als auf dem königlichen Wagen die Priamostochter Kassandra sitzt, deren Schicksal dem Agamemnon am Herzen liegt. So begegnen sich denn vollends die Gatten in peinlicher Fremdheit; die Königin, die bis zum Erscheinen ihres Gemahls drinnen alles zum Empfange gerüstet, sucht, jetzt hervor-

tretend, den Herrſcher mit liſtig ſchmeichelnder, phraſenhafter Rede, nicht ohne bombaſtiſche Schilderung ihres Trennungsſchmerzes, zum prunkenden Einzug in den Palaſt zu veranlaſſen. Agamemnon wehrt ſich gegen ſolch barbariſches Weſen und bleibt noch auf ſeinem Wagen ſtehen: eine bezeichnende Szene, deren Starrheit bei einer modernen Aufführung manchen Zuſchauer unnötig befremdet hat. Endlich läßt ſich der Atride erweichen, tritt in das Haus und Kaſſandra bleibt mit dem Chore allein. Damit ſetzt nun ein Auftritt ein, der inmitten der großen Tragödie wie ein Drama im kleinen wirkt. Während der Chor ſich aufs neue in trüben Gefühlen, ja Ahnungen ergeht, erfaßt die Prophetin vor unſeren Augen der göttliche Krampf; die Seherin wird umdrängt von den gräßlichen Erſcheinungen aus des Atridenhauſes Vergangenheit; neue Mordtat ſieht ſie ſich vollziehen. Aber an dem erfahrenen und ſonſt ſo zukunftsbangen Chor redet die Zukunftsdeuterin doch vorbei: ſo erfüllt ſich aufs neue Apollons Rache an ihr, deren Weisſagungen der Gott ſteten Unglauben finden ließ. Dem Rufe der Klytaimeſtra folgend wendet Kaſſandra ſich dem Mordgemache zu, das ihrer harrt, echt menſchlich immer wieder zögernd, zuletzt die kommende Blutrache verkündend und des Menſchenlebens Spurloſigkeit bitter beklagend. Die aus dem Palaſte hervordringenden Todesſchreie Agamemnons ſchaffen nun eine wildbewegte, im griechiſchen Drama ganz unerhörte, faſt ſhakeſpeariſche Szene: die Choreuten rufen und raten wild durcheinander, ſtürmen dann auf die Palaſttür los. Das Tor öffnet ſich, vor dem Chore liegt Agamemnon ermordet in der Wanne, neben dieſem Kaſſandra; hochaufgerichtet ſteht Klytaimeſtra, die blutbeſpritzte Mörderin, da, das Beil in der Hand. Es entſpinnt ſich zwiſchen beiden Parteien heftige Anklage und Verteidigung; die Königin verſucht auf jede mögliche Weiſe, durch brutales Eingeſtändnis ihrer Tat, durch mehrfache Anklagen gegen ihren Gatten, durch entſchuldigenden Hinweis auf den Dämon des Hauſes, durch heuchleriſche Sanftmut auf den Chor zu wirken. Vergeblich: die Männer bleiben feſt und widerlegen die Gründe der Mörderin, die in dieſer Auseinanderſetzung zwar nicht, wie v. Wilamowitz es verlangt, einen Umſchlag in ihrer Seele erlebt, aber doch durch die Empörung des Chores ſich der ganzen Schwere ihrer Tat bewußt wird. Das erſchütternde Drama beſchließt Aigiſthos' Auftreten, der durch ſeine Erzählung der Vorgeſchichte der Mordtat dieſe als berechtigte Sühne hinſtellt und auf den fortwirkenden Fluch des Geſchlechtes zurückführt. Demgegenüber

aber behaupten die argivischen Greise das Recht des alten Herrenhauses, sie verheißen Rache für die blutige Entweihung des Landes und weisen auch schon auf Orestes hin. Einen beginnenden Kampf beider Gegner weiß die Königin zu beschwichtigen, die zuletzt in ihrer vollen Genugtuung über das Erreichte ihr wahres Antlitz zeigt.

Das zweite Stück der Trilogie, die „Trankopferspenderinnen", führt uns in zwei zuerst am Grabhügel, dann an Agamemnons Palast spielenden Akten die Sühne des vor langen Jahren Geschehenen vor. Der Prolog ist durch die Ungunst der Überlieferung verstümmelt, läßt sich aber, da er im Altertum berühmt war, zum Teil zurückgewinnen. Wir sehen also Orestes mit Pylades, der fast durchweg stumme Person bleibt, am Grabe des Vaters; er legt eine Locke seines Haupthaars als Traueropfer nieder. Der Jüngling ist gekommen, um den Mord an Agamemnon zu rächen; schwere Tat soll durch schwerere gesühnt werden. Diese Idee durchzieht das Ganze; der bald vom Chore erwähnte und später eingehend berichtete Traum Klytaimestras von dem blutsaugenden Drachen, den sie geboren, zeigt uns im Bilde die gräßliche kommende Tat; der Beschwichtigungsversuch der Königin, die Aussendung ihrer Tochter Elektra mit dem Chore der Sklavinnen zur Darbringung eines Trankopfers am Grabe verkündet uns, welches Bewußtsein die Mörderin noch immer peinigt. Auch der Chor der Sklavinnen wie die von der Mutter und Aigisthos herabgewürdigte Elektra leben nur in diesen Vorstellungen; Agamemnons Tochter betet am Grabe des Vaters um Sühne des Mordes. Es folgt, mit naiver Kunst vorbereitet, die Erkennungsszene der Geschwister, der gemeinsame Sang beider und des Chores, eine lange lyrische und erzählende Partie, dann ein neues Gebet der Kinder an den Vater. Zuletzt enthüllt Orestes seinen listigen Anschlag auf Aigisthos; über das damit verbundene Schicksal der Mutter spricht er bezeichnenderweise nur ein grausig dunkles Wort. — Mit größerer Kunst entwickelt sich nun alles Folgende; die Gastfreundschaft der Königin, der Orest Kunde vom Tode ihres Sohnes bringt, wird durch diese ihr innerlich hochwillkommene Botschaft noch gesteigert, und schnell läßt Klytaimestra nun auch den Aigisthos holen, damit er das Nähere erfahre. Aber die greise asiatische Dienerin, die den Auftrag dazu erhalten hat, verplaudert sich nach der Sitte des Alters beim Chore; wir erfahren durch sie, wie sehr das Gesinde Klytaimestra beargwöhnt und an Orestes hängt, erfahren es durch eine Schilderung, deren ergreifende Naivetät stets

ungeteilte Bewunderung gefunden hat. So fällt noch einmal eine Pauſe vor dem Entſetzlichen ein, das geſchehen ſoll. Der Chor bleibt zwar mutig und hofft freudig auf Oreſtes' Sieg, auch wird Aigiſthos ſchnell abgetan, aber als nun Mutter und Sohn ſich gegenübertreten, fühlen wir, daß die uralt heiligſten Rechte der Natur durch die Rache ſelbſt an einer Gattenmörderin unheilbar verletzt werden können. Auch zaudert Oreſt beim Appell der Klytaimeſtra an ſein Sohnesgefühl; da rät ihm Pylades, der hier als dritte Perſon zum erſten Male und nur kurz redet, dem Gebote Apollons zu folgen. In ſchwer ins Ohr fallender Einzelversrede ſetzen ſich Mutter und Sohn noch einmal auseinander; dann zerrt Oreſt Klytaimeſtra ins Innere. Wenig liegt den Sklavinnen an der Schwere der Tat; ihr Chorlied feiert nur die Befreiung des Atridenhauſes. Anders Oreſtes; er bereut zwar nicht das Geſchehene, aber er ſieht doch ſchon mit Grauſen die letzten Worte ſeiner Mutter in Erfüllung gehen, die Erinyen zeigen ſich ihm, und er ſtürzt davon, hin zu Apollons Heiligtum, um dort Löſung vom Fluche zu finden, den auch des Chores Schlußlied jetzt in ſeiner ganzen Schwere empfindet.

Eines der gewaltigſten Dramen des Altertums, nicht ohne Fehler, aber voll von überwältigenden Schönheiten ſind die nun folgenden „Eumeniden". Niemals zeigt unter allen erhaltenen antiken Tragödien ein Chor ſolch organiſches Weſen wie der der Eumeniden. An die Stelle von einfachen Jungfrauen, von biederen, reflektierenden Greiſen treten elementare Geſtalten, uralte Gottheiten, viel ergreifender als noch im „Prometheus"; es ſind die Töchter der Mutter Erde, deren Boden das Blut der Ermordeten getrunken; ſie dürſten nach Blut, ſchnaufen, heulen, tanzen raſend um den Verſehmten, jammern übermenſchlich auf, wenn man ihre Rache hemmt. — Gebilde alter Sage, verfolgen die Erinyen den Verwandtenmord. Wohl hat im Gegenſatze zu dieſer altreligiöſen Vorſtellung das delphiſche Prieſtertum die Macht ſeiner, der apolliniſchen Sühnung behauptet, wohl erzählte man in dieſen Kreiſen, Alkmaion und Oreſtes ſeien in Delphi vom Fluche des Muttermordes entſühnt worden. Dagegen berichtete die attiſche Sage, am Areopag hätten die zwölf Götter über Oreſt und die Erinyen entſchieden. Dieſe Tradition hat nun Aiſchylos mit dem Mythus von Oreſts Bittgang nach Delphi in der Weiſe verbunden, daß er Apollon ſelbſt dem Hilfeſuchenden die Weiſung geben läßt, ſich an Athena zu wenden. — Die künſtleriſche Kraft des Prologs ſteht

ganz auf der Höhe des „Agamemnon". Ehe wir die Eumeniden in ihrer ganzen Gräßlichkeit erschauen, werden wir auf ihren Anblick vorbereitet. Vor dem Apollontempel in Delphi steht die greise Pythia, sie betet laut zu den Göttern. Da wird sie ebenso wie der Wächter des „Agamemnon" (Leo) in ihrem Monologe durch eine plötzliche Wahrnehmung unterbrochen; in den Tempel selbst eingetreten, erblickt sie drinnen die fürchterlichen Erinyen, wie sie in tiefem Schlafe den Orestes umlagern; sie taumelt aus dem Heiligtum hervor und gibt uns ihr Entsetzen kund. Bald können wir es teilen; denn der Tempel öffnet sich, und es zeigen sich uns die Töchter der Nacht, von Apollon eingeschläfert. Orest kann nun entfliehen; der delphische Gott, der ja den Muttermord befohlen, sendet ihn nach Athen, wo des Verfluchten endliche Befreiung harre. So erfahren wir wieder wie in den älteren Dramen gleich zum Eingange des Stückes, wie sich alles entwickeln soll. Aber gerade da setzt die hohe Kunst des Dichters ein; die Spannung, wie der göttliche Spruch sich erfüllen soll, ja, ob er sich verwirklichen kann, steigert sich von Minute zu Minute. Die Ungeheuer, von Klytaimestras blutendem Schattenbilde aus tiefstem Schlafe langsam gleich einer todmüden Rüdenmeute emporgescheucht, erheben sich und wollen unter einem wilden Liede — doch ohne Tanz — dem Flüchtling nach: da weist Apollon die Unholden hinweg. Es entspinnt sich nun zwischen ihm und den alten Gottheiten ein kurzer Wortwechsel über die Bedeutung des Gattenmordes und der Tat des Orestes; beide Parteien gehen auf baldiges Wiedersehen in Athen auseinander. — Mit Recht hat Wilamowitz diese Szene ein Vorspiel genannt. Sie hat einen Prolog, aber keinen eigentlichen Einzug des Chores; beides, einen neuen Prolog und eine Parodos, zeigen die nächsten Auftritte, die in dem grausig schönen Liede vom Amte der Erinyen gipfeln. Die dann folgende Auseinandersetzung zwischen Athena, Apollon, Orestes und dem Chor, die jetzt drei Schauspieler verlangt und sogar vier Redner aufweist, ist in der Hauptsache eine weitere Ausdehnung jenes ersten Streites zwischen Apollon und dem Chor, nur daß hier freilich, entsprechend der ganz und gar attisch gestalteten Gerichtsszene, der Gott von seinem göttlichen Wesen ebensoviel einbüßt wie im „Prometheus" der olympische Bediente Hermes. Diesem zum Advokaten gewordenen Apollon aber tritt Athenas erhabene Gestalt zur Seite; ungestört durch das Geschwätz des Gottes, unberührt durch das drohende Gebaren, das Wut- und Jammergeheul des Chores leitet sie das Gerichtsver-

fahren ein, verſöhnt die furchtbaren Gewalten der Tiefe in echtatheniſcher Sophroſyne und geleitet ſie endlich hinüber zu ihrem Kultſitze. Es iſt eine Szene von überwältigender Kraft: der mißgeſtaltete Chor in ſeinem wilden Weſen, der bangende Oreſt, der verſtimmte Apollon, die maßvolle Göttin, dazu die Richter und das Volk von Athen — das alles bietet ein dramatiſches Bild ohnegleichen. Die Entwicklung zeigt, wie angedeutet, höchſte Spannung; ängſtliche Stimmung bemächtigt ſich der Zuſchauer, als die Zählung der Stimmen beginnt, bis dann Athenas Stimmſtein den Ausgleich ergibt. Dieſe unvergleichlichen Szenen erheben zuſammen mit dem „Agamemnon" die Oreſtie trotz mancher archaiſchen Gebundenheit zu klaſſiſcher Höhe empor.

Es iſt eine Verherrlichung Athens im Lichte der Ethik. Wohl ſpielt der neugeſchloſſene Bund zwiſchen der Stadt und dem Staate von Argos dabei eine wichtige Rolle, aber lauter redet die Stimme der Sittlichkeit. Die „Eumeniden" entſcheiden über die Frage: gibt es eine Sühne für ein Verbrechen wie das des Oreſt? Der Menſch verſagt in ſeiner Schwäche, er vermag das Problem nicht zu löſen. Da greift Athena ein, und ſo erhält nicht nur die Trilogie ihren echt Äſchyleiſchen, verſöhnenden Abſchluß, ſondern auch die ethiſche Frage hat ihre bejahende Antwort gefunden.

Man hat in alter und neuer Zeit viel zu erzählen gewußt von Aiſchylos' Zorn über die politiſche Entwicklung ſeiner Vaterſtadt; verſtimmt über die Beſchränkung des hohen Blutgerichts, des Areopags, dem man in jener Zeit ſeine politiſchen Rechte genommen hatte, ſei der Dichter nach Sizilien gegangen. Daß er im ſiziliſchen Gela geſtorben iſt, wird nicht zu beſtreiten ſein, aber nicht als ein Mißvergnügter. Denn mit Recht iſt neuerdings darauf hingewieſen worden, daß Aiſchylos den Areopag ja nur als Blutgericht, nicht als oberſte Behörde der Stadt, d. h. ſo, wie ihn die letzte Zeit des Dichters kannte, darſtellt. Immerhin: der Dichter mahnt, den Schauder nicht ganz aus dem Herzen zu verbannen; in der Furcht, die Demokratie werde bald in Zuchtloſigkeit ausarten, hat er auch vor dem Übermaße der Freiheit gewarnt. —

Trotz der geringen Zahl der erhaltenen Äſchyleiſchen Dramen ſind wir doch in der Lage, die Entwicklung des langlebigen Dichters einigermaßen zu verfolgen. Aiſchylos hat der alten Tragödie, die vor ihm und zu ſeiner Zeit beſtand, mit allem, was ihr Weſen kennzeichnet,

hohe Ausbildung zu geben vermocht, dann aber, von Jüngeren lernend, noch das neue klassische Drama geschaffen: so etwa ließe sich sein poetisches Wirken kurz charakterisieren. Als ganze Dichtergestalt aber bleibt er wie alles Größte noch völlig unmeßbar; man muß seine Titanenkraft im tiefsten Innern erschüttert empfinden, nicht mit Worten laut ihn preisen.

V. Sophokles.

Über Sophokles' Leben gibt es manche abgeschmackte und auch sentimentale Fabeln, wie sie in der griechischen Literaturgeschichte nicht selten sind. Wir erwähnen keine von diesen; immerhin ist nicht zu verkennen, daß wir aus einigen von ihnen den nicht unrichtigen Eindruck einer liebenswürdigen, abgeklärten, heiterem Lebensgenusse ergebenen Persönlichkeit gewinnen dürfen, wie ihn etwa die sicher nicht lebenstreue Statue im Lateran typisch darstellt. In der Tat, Sophokles war der athenische Idealmensch, der sein Land nur im Dienste seines Volkes, nie dem Rufe fremder Fürsten wie Aischylos und Euripides folgend verlassen hat.

Was wissen wir nun von seinem Leben? Sophokles, des Sophillos, eines Waffenfabrikanten, Sohn, war im Gaue Kolonos, den er später so begeistert verherrlicht hat, im Jahre 497/6 v. Chr. geboren und erhielt durch seinen Vater die allseitige Ausbildung eines vornehmen jungen Atheners der damaligen Zeit. Die Übungen der Ringschule wie musischer Künste sollen ihn befähigt haben, in einem seiner Stücke die Rolle eines mythischen Zitherspielers, in einem anderen die der ballspielenden Nausikaa darzustellen, eine andere Überlieferung lehrt, daß er in seinen späteren Stücken nicht mehr als Schauspieler aufgetreten sei. Die Nachricht, er sei ein Schüler des Aischylos gewesen, ist in dieser Form natürlich falsch; daß er jedoch von dem älteren Meister gelernt und ihn gelegentlich bis in Einzelheiten nachgeahmt, haben wir gesehen und ist auch sonst nachweisbar. Wieweit aber ihm zugeschriebene, nicht immer günstige Kunsturteile über Aischylos auf wahrheitsgetreuer Überlieferung beruhen, ist schwer zu sagen. Unmöglich sind solche Äußerungen ja nicht, da uns aus guter Quelle auch eine Selbstbeurteilung des Dichters bekannt ist, in der er seine Gestalten für solche erklärt, wie sie ein Dichter schaffen müsse, die des Euripides aber als Erscheinungen der reinen Wirklichkeit bezeichnet.

Er mag also hoch von sich und seinem Berufe als Künstler gedacht haben, und er stand nicht an, Athens Drama mancher Neuerung zugänglich zu machen. Zwei haben wir schon kennen gelernt, die Einführung des dritten Schauspielers, die Aischylos, noch zögernd, von ihm annahm, und die Vermehrung des Chores, der nun fünfzehn Sänger zählte; zugleich aber drängte er die Chorpartien zurück und gab der Rede der Schauspieler größere Bedeutung. So ward die Stimmung der Zuschauer und wird die des heutigen Lesers nicht mehr durch dithyrambische Bilder und wundervolle Reflexionen, durch jene überaus innige Anteilnahme des Chores, der in der alten Zeit noch ganz Person ist, an allem Geschehenen oder Geschehenden beeinflußt wie bei Aischylos, sondern fast allein durch die Entwicklung der Handlung, die sich neu aus den Charakteren ergibt; der Chorgesang steht nicht selten, keineswegs immer zu seinem Vorteil, nur in sehr loser Beziehung zum Ereignisse selbst. Mit dieser Verlegung des Schwerpunktes aber in das eigentliche Spiel wuchs die persönliche Bedeutung des Schauspielers, und es wird daher die Notiz sicher auf Wahrheit beruhen, daß Sophokles bei der Abfassung seiner Dramen die Leistungsfähigkeit des einzelnen Schauspielers im Auge behielt und eine Art Schule von Darstellern schuf, aus der uns zwei Persönlichkeiten mit Namen genannt werden. Was endlich die antike Notiz bedeutet, daß zuerst Sophokles begonnen habe, die einzelnen Dramen und nicht mehr die Tetralogien „kämpfen" zu lassen, ist bisher noch nicht genügend erklärt worden. — Sophokles' Siege im tragischen Wettkampfe waren zahlreich, er gewann 18, einen seiner letzten mit dem „Philoktetes" des Jahres 409; oft stand er an zweiter Stelle, an dritter nie; der „athenfreundlichste" Dichter, wie ihn die Antike nannte, war der Lieblingspoet seiner Vaterstadt.

Allgemein bekannt und beliebt, vermögend, in naher Berührung mit einflußreichen Männern stehend, hat er sich auch den Pflichten des Staatsbürgers nicht entziehen wollen. Im Jahre 443/2 war er Schatzmeister der Bundeskasse, später, 441/39 Stratege; nach dem Zeugnisse des Perikles hat er dazu wenig Befähigung besessen. Größere Bedeutung erhielt für den Dichter des Priesteramt, das er bekleidete. Er hat als Priester eines altattischen Heilgottes die Einbürgerung der neuen Gottheit des Asklepios geleitet, einen Hymnus auf den Gott gedichtet und ist dann selbst als ein Heros nach seinem Tode verehrt worden. Die Sage wußte dann wieder davon zu erzählen, daß

ihn Asklepios selbst besucht habe; die Kunst hat, nicht ohne Erinnerung an dieses Verhältnis zum Heilgotte, seiner Statue im Lateran die Züge des Asklepios verliehen. Auch mit anderen Kulten hatte er nähere Berührung.

So dem Leben in seiner ganzen Fülle zugewandt, verschmähte Sophokles nicht die Genüsse, die das attische Dasein bot. Er wußte den Umgang bedeutender Männer wie des Perikles und auch des Herodot zu schätzen, und noch bewahren seine Werke die Spuren dieser Anregung. Auch beim festlichen Trunke war der Dichter ein gern gesehener Gast, und wenn auch ein uns darüber erhaltener Bericht eines Zeitgenossen, des ionischen Literaten Jon, nach griechischer Weise Dichtung mit Wahrheit mischen wird, so erkennen wir doch daraus, welches Bild man sich damals von dem Freunde der Schönheit machte, der gern von den Früchten aus dem Garten der Liebe naschte; war er doch selbst, wie nicht allzulange nach seinem Tode erzählt ward, sich dieser Leidenschaft tiefbewußt gewesen und glaubte sie im Alter überwunden zu haben.

Daß aber der Liebling der Götter und Athens nicht, wie man sich das so gerne von einem hohen Greise vorstellt, seine letzten Lebensjahre in tiefstem Frieden, gemieden von jeglichem Unheil, zugebracht, sondern daß noch der alte Mann, wie so viele, mitten hinein in den Streit und wilden Kampf des Daseins gerissen wurde, dafür haben wir ein unverächtliches Zeugnis: wir wissen, daß er gegen sein Lebensende in einem politischen Prozesse von den rücksichtslosen Gegnern streng verhört worden ist und nur mit einer ziemlich gequälten Antwort sich aus der Sache gezogen hat. — Er erlebte dann auch noch im Jahre 406 des Euripides Tod, seines jüngeren Zeitgenossen, dessen Muse ihm nicht durchweg sympathisch war; aber er wußte, was er seinem Andenken schuldete, und so legte er zu Ehren des Toten Trauergewand an und führte seinen Chor unbekränzt herein. Im gleichen Jahre ist denn auch er gestorben, seinen Sohn Jophon als Erben seiner Kunst hinterlassend. Auch die ausgelassene Komödie hat sein Andenken geehrt; sie läßt ihn im Hades neben Aischylos thronen.

Die Zahl der Sophokleischen Tragödien betrug über 120; erklärlich ist diese Menge einerseits durch die große Fruchtbarkeit der dramatischen Dichter überhaupt — haben doch auch mehrere Poeten der mittleren und neuen Komödie in gleichem Maße produziert — und andrerseits durch sein langes und bis ins höchste Alter geistesfrisches Leben.

Erhalten sind uns ebenso wie von Aischylos nur sieben Stücke und umfangreiche Reste eines Satyrspiels. Die Reihenfolge aller dieser, erst aus der späteren Lebenszeit des Dichters stammenden Tragödien läßt sich durch den Mangel an Nachrichten bei weitem schwieriger ermitteln als die der Dramen seines Vorgängers. Immerhin haben stilistische und metrische Untersuchungen der letzten Jahre zu Ergebnissen geführt, die wir, obschon sie mehrfachen Widerspruch gefunden, im folgenden zu Grunde legen möchten.

Sophokles' Antigone.

Die Zeit des Stückes ist nicht genau zu bestimmen, es scheint sich um die Jahre 442 und 441 v. Chr. zu handeln. Demnach hätten wir es mit einem Drama des etwa 55jährigen Dichters zu tun. Absolut genommen, ist es Sophokles' klassischeste Tragödie; die Technik, namentlich des Dreigesprächs, hat er später noch glänzender zu entwickeln vermocht.Die Fabel scheint insofern nicht völlig Sophokles' Erfindung, als frühere Überlieferungen von einer Bestattung des Polyneikes durch Antigone und Ismene wußten (Robert), aber die Ausgestaltung des Ganzen zu einem großen ethischen Problem ist Sophokles' Werk. Denn immer mehr beschäftigt den Geist auch des Tragikers die Frage nach dem sittlich Gegebenen und Kontroversen. Manches, was später durch die Sophisten und Sokrates wie Platon lebendig wurde, scheint hier schon im Keime vorhanden zu sein. Auch Aischylos' späteste Jahre blieben von diesen Fragen schon nicht unberührt; vollends sind dann Euripides' Tragödien ihr wahrer Tummelplatz geworden.

Der Prolog der Antigone und Ismene sagt uns außerordentlich viel. Die Situation ist sozusagen die des nach dem Tage der Äschyleischen „Sieben" folgenden Morgens. Aber sie ist wenig friedlich: neuer Konflikt entspinnt sich. Antigone berichtet des Königs schneidendes Gebot und enthüllt mit größter, die sanfte Schwester bald schwer verletzender Schroffheit ihre Absicht, nicht zu gehorchen; Ismene mahnt ab, doch bewundert sie die Bruderliebe der Antigone. So wird durch die rasche, kraftvolle Skizzierung der Charaktere die aus ihnen sich ergebende Entwicklung vorbereitet. Im stärksten Gegensatze nun dazu feiert der Chor thebanischer Greise in seiner Parodos den Sieg der Stadt über ihre Feinde. Stolz und volltönig klingt der so berühmt gewordene Sang vom „Strahl der Sonne, dem schönsten Theben je erschienenen Licht" in die Morgenfrühe hinaus, und doch

ist mehr Klang als Sinn darin zu spüren, denn die hier gebrauchten Bilder vom Adler und Drachen verschwimmen unheilvoll ineinander. Desto trefflicher charakterisiert der nun auftretende neue König Kreon sich selbst in seinem langen Regierungsprogramm voll allgemeiner leitender Sätze und sehr spezieller Absichten, dem drohenden Verbot der Bestattung des feindlichen Leichnams, das wir hier also zum zweiten Male vernehmen. Aber schon ist es übertreten: der Wächter, ein echter Mann aus dem Volke, keine „unsäglich abgeschmackte Figur" (Robert), im Unterschiede von Äschyleischen Volkstypen schon mit überlegenem Humor geschildert, meldet dem Könige, den er durch seine Bedächtigkeit immer mehr reizt, daß der Leichnam des Polyneikes eine Staubspende und die herkömmlichen Weihen erhalten habe. Kreon, auch durch die vom Chore ausgesprochene halbe Billigung der Tat erbost, zeigt seinen Tyrannenzorn in heftiger, verdachterfüllter Rede und glaubt, nicht unähnlich dem Ödipus des späteren Stückes, dort die Macht des Goldes wirksam zu sehen, wo doch das Walten der Gottheit tätig ist. Um die Leidenschaft des Königs noch zu steigern, muß der Wächter, der sich schon lange gerne entfernt hätte, wieder seine naive Unverfrorenheit an dem zornigen Herrscher auslassen, der nun in einen für den noch unbekannten Täter höchst gefährlichen Gemütszustand gerät. Wieder vernehmen wir dann ein berühmtes Chorlied, den Sang von dem über alles gewaltigen Wesen des Menschen, Worte, in denen man neuerdings eine Art Kriegserklärung gegen die Sophistik hat sehen wollen; wieder hängt das Ganze nicht allzufest mit der Situation zusammen. Da bringt der Wächter die auf zweiter frischer Tat ertappte Antigone und berichtet, bald durch das große Ereignis über seine eigne Natur hinausgehoben, in ergreifenden Worten von seinem Fange.

Werfen wir schon hier einen kurzen Blick auf die dramatische Technik. Es ist lange bemerkt worden, daß die Gefangennahme der Antigone nicht ganz einfach zu erklären ist, daß man nicht recht absieht, warum die Schwester, nachdem sie doch ihre Pflicht am Leichnam des Bruders vollzogen, wieder an den Ort ihrer ersten Tat zurückgekehrt sei. Man hat alle möglichen Versuche gemacht, dies zu erklären, es wird aber wohl nichts helfen, als einfach festzustellen, daß der Dichter hier eine kleine Unwahrscheinlichkeit zuläßt, um den ganzen Bau seines Dramas reicher zu gestalten, daß die vielleicht bewußte Begehung eines kleinen Fehlers ihn vor einem größeren bewahrt hat. Die Gefangennahme

der Antigone konnte erst auf dem zweiten Besuche bei der Leiche eintreten, weil die Absendung von Wächtern, den Vollstreckern des Befehls, erst einige Zeit nach der ersten Verkündigung des Gebotes stattfand. Dieses alles aber mußte sich so und nicht anders vollziehen; denn wenn dem ersten Gebote sofort die Absendung von Wächtern gefolgt wäre, so hätten wir eine jeder Spannung entbehrende Form erhalten; Antigone wäre dann sogleich von den Leuten des Kreon gefangen worden. Der Dichter aber, dem es jederzeit mehr auf die Wirkung der Einzelszene als auf den großen Zusammenhang ankommt, will sowohl der Antigone gelingen lassen, was sie beabsichtigt, wie auch sie ertappt werden lassen. Gegenüber der auf die augenblickliche Situation konzentrierten Kunst des Dichters haben wir unsere modernen Forderungen dramatischer Einheitlichkeit aufzugeben (T. v. Wilamowitz).

Zwei ebenbürtige Mächte (Kaibel) scheinen sich nun in König und Jungfrau gegenüberzustehen. Und doch büßt Kreon nur allzubald seine Herrscherwürde ein. Denn er vertritt im Grunde nur das äußerliche Recht des Mannes gegenüber dem seinem Gebote ungehorsamen Weibe, dessen schroffer Stärke er sich heimlich nicht gewachsen fühlt, vertritt aber nicht die Hoheit des einmal gegebenen Gesetzes. Und immer deutlicher enthüllt sich seine geringe Natur, als er nun auch noch gegen die unschuldige Ismene losbricht, die an die Seite der Schwester geeilt ist. Des Königs unmännliche innere Schwäche wird nach der Weise Sophokleischer Gegensatzgestalten bedingt durch die Starrheit der Antigone, die selbst dem rührenden Zuspruch der Ismene sich versagt, wenn auch ein einmaliges sanfteres Wort uns zeigt, wie schwer ihr diese Haltung der Schwester gegenüber wird. So wird eine gewaltige Kraft eingesetzt, um das elementare Gefühl der Familienpietät durch die opfervolle Tat zu verwirklichen, und dieser Empfindung allein geben die schönen Worte Antigones Ausdruck: „Mich treibt's die Liebe, nicht den Haß zu teilen" (Übersetzung Amelungs). Darum ist es auch falsch, gegen die antike Überlieferung den Hinweis auf Antigones Verlobten Haimon, wie man immer wieder bis zuletzt getan hat, der Ismene zu nehmen und ihrer Schwester zuzuweisen, der solche Liebesgefühle, wenigstens im Augenblicke, ganz fernliegen.

Jetzt tritt, wo die Gegensätze in so unversöhnlicher Schärfe aufeinander gestoßen sind, das von Sophokles öfters verwendete retardierende Moment in die Handlung ein. Antigone ist zum Tode be-

stimmt, da kommt noch einmal ein Aufschub des Verhängnisses. Denn nach dem zweiten Standliede des Chores, der in seiner Klage um das zusammenbrechende Haus des Ödipus vom menschlichen Frevel und seinen Ursachen redet, erscheint Antigones Verlobter, Haimon. Dem Könige ist nicht ganz wohl bei seinem Anblicke, er erwartet den Sohn zornig ob des Verlustes der Braut zu sehen. Haimon aber antwortet kindlich ergeben mit kurzem Worte. Der Vater fühlt sich von einer Last befreit: das sagt seine lange, über 40 Verse zählende Rede. Natürlich ergeht sich diese gleich in den bei Kreon gewöhnlichen Sentenzen über brave Kinder und schlechte Frauen, vor allem aber wieder über das alte Thema, den Gehorsam. Diese Sprüche, mit denen er seinen schwachen Standpunkt verschanzt, lassen in ihrer Fülle den konkreten Fall kaum mehr zur Geltung kommen, und schließlich bleibt bei ihm wieder der Weisheit letzter Schluß: ein Mann darf nicht dem Weibe unterliegen. Damit sind wir am alten Punkte; schlimmer kann sich Kreon gar nicht charakterisieren.

Wie Antigone so ist auch Haimon dem Könige sittlich überlegen. In reinster kindlicher Liebe fühlt er sich um seines Vaters Ruf ernstlich besorgt. Denn überall in der Stadt ist man von Antigones Unschuld und edlem Handeln überzeugt. Auch Haimon redet in Sentenzen, aber sie klingen anders, eindringlicher als früher Kreons Auslassungen über die Bürgerpflichten. Ebendarum nimmt aber der kleinliche Vater daran Anstoß; wie er sich von einem Weibe nichts sagen lassen wollte, so weist er jetzt alle Belehrung durch die Jugend zurück. Beide, Vater und Sohn, werden nun mit jedem Augenblicke immer heftiger, auch Haimon verliert alle Haltung, gelegentlich vergessen beide im Affekte auf einen Augenblick, um welche Sache es sich handelt, und verfallen in einen Wortstreit, bis Haimon endlich dem Vater Wahnsinn vorwirft und ihm dadurch jenes charakteristische, aus tief beleidigter Seele kommende: „Also wirklich!" und die rasende Drohung abnötigt, Antigone solle gleich vor ihres Verlobten Augen sterben. Da endlich stürzt Haimon in voller Wut davon. Ein gewisser Eindruck aber von der Szene ist doch in Kreon zurückgeblieben, denn er entschließt sich nun auf eine bescheidene Einwendung des Chores hin, nicht beide Mädchen, sondern nur die eine hinrichten zu lassen. Antigone soll in einem Grabe langsam verhungern.

Der Chor stimmt den berühmten Sang auf den unbezwinglichen Eros an, auch dieser mehr eine freie Phantasie über die letzte Szene,

in der Haimon durchaus nicht etwa nur seiner heißen Liebe zu Antigone Ausdruck gegeben. Welchen Gegensatz aber zu diesem Liede bildet nun das Nahen der Antigone, in der der Chor die Braut des Todes erkennen muß. Die Königstochter singt ein Klagelied, sie beseufzt ihr Los, unvermählt zum Hades hinabsteigen zu müssen. Der Chor sekundiert ihr, und beide wechseln in echt antiker Weise mit Klage und Trost ab. Aber Antigone ist nun, wo ihr der Tod in greifbarer Nähe steht, dem Troste nicht zugänglich, der Hinweis des Chores auf den Ruhm kommt ihr im Gegensatze zu ihrem früheren Denken jetzt wie Spott vor. Doch der Chor tadelt sie auch, er findet es falsch, das Recht zu verletzen, und sieht die Schuld der Väter sich an Antigone erfüllen. Das trifft Antigone ins Herz, hellaufklagend ergießt sie sich in Verzweiflungsrufe über die unselige Ehe ihrer Eltern. Der Chor aber bleibt bei dem seinen Verstand beruhigenden Verdikt: du warst ungehorsam. So muß denn Antigone im Gefühle, von allen verlassen zu sein, in den Tod gehen. Da kommt Kreon wieder, dem die Klage schon viel zu lange gedauert hat; schonungslos gegen sein Opfer wie Achill, wie Hagen treibt er die Wächter, ihres Amtes schneller zu walten. In der letzten höchsten Not faßt Antigone noch einmal alles zusammen, was sie empfindet. Sie hofft von ihren Lieben drunten freundlich empfangen zu werden, von Vater, Mutter und dem Bruder, denen allen sie die letzten Ehren erwiesen. Für den Bruder hat sie ja alles getan; jetzt sucht sie ihrem Tun noch eine neue rechtfertigende Stütze durch jene eigenartige Argumentation zu geben, die wir weiter unten noch zu besprechen haben, daß ein Bruder ihr mehr sein müsse als irgend jemand auf der Welt; Kinder und einen Gatten könne sie wieder erhalten, aber da Vater und Mutter im Hades ruhen, vermöge ihr ein Bruder nicht wieder neu zu erstehen. So will sie denn gehen, unvermählt, ohne je ein Kind zu eigen gehabt zu haben, in tiefster Verlassenheit, Strafe büßend für fromme Handlungen; bitter fügt sie hinzu, wenn den Göttern dies recht sei, so müsse sie ja wohl büßen, doch seien ihre Gegner schuldig, so möchten diese noch Schlimmeres zu leiden haben als sie. Auf Kreons Geheiß legen nun die Diener Hand an, und mit einem letzten Jammerruf verläßt Antigone die Orchestra, auf der Kreon mit den Greisen zurückbleibt.

Der Chor begleitet Antigones Abtreten nach tragischer Gewohnheit mit dem Hinweise auf allerhand ähnliche Fälle aus der griechischen Sagenwelt, auf eingekerkerte Heroinen und Heroen, die ihr Geschick

ertragen mußten. Da naht Teiresias. Mit ihm tritt nun das zweite retardierende Moment wie auch schon der Vorbote der Katastrophe auf. Der Seher hat ungünstige Vogel- und Opferzeichen erlebt, alle Altäre und Herde sind ja durch Hunde und Vögel, die sich an Polyneikes' Leichnam gesättigt, entweiht. So mahnt er denn den König nachzugeben und nicht den Toten zu befehden. Aber Kreon, der zuerst dem Seher mit Ehrfurcht entgegengekommen, bleibt verstockt; wieder, wie in der Szene mit dem Wächter, hält er auch den Teiresias für bestochen, wenn er dies auch zuerst mehr in allgemeinen Worten andeutet als ausspricht. In heftiger Rede und Gegenrede rücken sich beide, König und Seher, ebenso wie später im „Ödipus", erbittert näher, bis endlich Teiresias im bannenden Seherspruch, den er bis dahin zurückgehalten, verkündet, daß bald ein Toter aus Kreons Blute Sühne sein werde für jenen Toten, dessen Mißhandlung ein Fluch für die Stadt sei: mit diesem Pfeil im Herzen solle Kreon zurückbleiben.

Das Geschoß hat getroffen. Der König ist ebenso verstört wie die Greise und berät sich — denn von Titanentrotz lebt nichts in ihm — bald mit dem sonst so wenig von ihm geachteten Chore, was er tun solle. Nach kurzem Zögern fügt er sich der Notwendigkeit und will jetzt selbst, immer rascher sich umstimmend, das Unrecht gut machen und die Gefangene befreien. Der Chor, voll Hoffnung, daß die nach Teiresias' Spruche an der Stadt haftende Besudelung von ihr genommen werde, läßt ein Gebet an Thebens Schutzpatron Bakchos erklingen. Aber schon ist es zu spät, Kreon hat die Folgen seines Befehls nicht mehr verhindern können. Ein Bote naht dem Chore, der ja selbst vorher die Anweisung zum Handeln gegeben und Nachricht über den Verlauf erwarten darf, um nach einleitenden pathetischen Worten über den Wechsel von Glück und Unglück den Greisen wie der nachher erscheinenden, Böses ahnenden Königin Eurydike von dem Unheil, das sich begeben, von Antigones und Haimons Selbstmord, als Augenzeuge Kunde zu bringen. Noch während des Berichtes entfernt sich still Eurydike, wie Jokaste und Deianeira in ähnlicher Situation; der Chor und der Bote machen sich besorgte Gedanken darüber. Da erscheint denn auch der Urheber des ganzen Elends, Kreon, Haimons Leiche im Arme haltend und eine Trauerarie singend, voller Selbstvorwürfe, über die ihn der Chor, der alles so hat kommen sehen, nicht hinwegzubringen sucht. Aber noch nicht genug, ein „Bote aus dem Hause" kommt, um dem Könige Nachricht vom Selbstmorde auch

seiner Frau zu bringen. So ist er, der die Verfechterin der Geschlechtspflicht getötet hat, an seinem eignen Geschlecht gestraft (Robert). Aufs neue erhebt er einen Klagegesang; er geht aber nicht ins Haus, um sich von allem Entsetzlichen durch den Augenschein zu überzeugen, sondern stimmt nach dem tragischen Stile der Antike erst ein neues Klagelied über das soeben Vernommene an, um dann im Hintergrunde, in dem jetzt sich öffnenden Palaste die Leiche seines Weibes zu sehen und Bericht über das Ereignis zu erhalten. So erfährt er denn, daß Eurydike unter leidenschaftlichen Vorwürfen gegen ihren Gatten, unter lautem Weheruf über seinen kurz zuvor vom Tode ereilten Sohn Megareus ihrem Leben ein Ende gemacht. Kreon will nun selbst vom Schwerte getroffen werden, dann wünscht er, man solle ihn, den schon kaum mehr Lebendigen, fortführen. Der Chorführer macht keinen Versuch, den vernichteten Tyrannen zu trösten, er bestätigt vielmehr lediglich die Klagen Kreons; denn den Herrscher hat für seinen Frevel die Hand der Gottheit geschlagen, und ein auf solche Weise Gerichteter ist und bleibt der Antike — nicht nur ihr! — unheimlich, ja verhaßt. So kann denn auch der Chor im Schlußwort Kreons Schicksal nur als durch sein Tun verschuldet ansehen und eine furchtbare Lehre für ihn darin erkennen.

Das Sophokleische Drama betont das Recht der Geschlechtspietät gegen die Staatsräson (Kaibel), aber sein Ewigkeitsgehalt beruht doch noch mehr auf der allgemeinen Wahrheit, daß das Gesetz der lebendigen Natur auch das Gebot der Gottheit ist und allen menschlich willkürlichen Rechtssätzen überlegen bleibt. Kreon, zweimal moralisch besiegt, durch Antigone wie durch Haimon, wird getroffen von der Stimme und ereilt von der Macht der Gottheit, die hier durch Teiresias, ihren heiligen Vertreter, ihn in seiner Sicherheit schwer erschüttert, dort durch den Ruin seines Hauses bestraft. Obwohl der König die längste Zeit auf der Bühne bleibt, und die anderen Personen von allen Seiten wesentlich an ihn herantreten, obwohl Antigone seltener auftritt und vor dem letzten Viertel des Dramas ausscheidet, heißt das Stück doch mit Recht nach ihrem Namen.

Freilich hat auch ein Sophokles seiner Zeit und seiner Rasse Tribut zahlen müssen. Die sonderbare Stelle, an der Antigone sich selbst beweist, daß ihr die Sorge für den Leichnam ihres Bruders wichtiger sein müsse, als wenn es sich etwa um ein eignes Kind, um einen Gatten handle, hat schwerste Bedenken und eigentümliche Deutungen hervor-

gerufen. Man hat diese Reflexion, die aus einer Geschichte des Herodot (III 119) stammt, oft genug für unecht erklärt, anderseits ist man selbst so weit gegangen, von hier aus das Charakterbild der Antigone zu Gunsten eines Kreon völlig umzugestalten (Kaibel). Wir haben hier dieser Kontroverse nicht weiter nachzugehen, darum nur wenige Worte. Wir sahen, Sophokles behandelte eine tiefgreifende ethische Frage: gilt die Natur oder das Gesetz? Der echt griechische Intellektualismus, verschärft durch die Freude der Zeit an solchen Streitfragen, hat den Dichter auch derartig spitzfindige Argumente nicht verschmähen lassen. Es ist ganz unmöglich, an die Behandlung dieser Reflexion der Antigone an und für sich, losgelöst von dem Gedankenhintergrund der ganzen Zeit, heranzutreten. Seiner Zuschauer aber konnte Sophokles sicher sein, die stieß diese Reflexion nicht ab; denn, so bemerkt der französische Forscher Masqueray in einer ebenso feinen wie durch Schönheit der Form sich auszeichnenden Betrachtung: ... ils goûtaient fort cet essai de justification rationnelle. Ils le trouvaient ingénieux, et à cause de cette ingéniosité, ils éprouvaient du plaisir à l'entendre. Car le poète, en écrivant ces vers, s'adressait à ceux qui avaient l'esprit bien fait. C'est précisément à ceux-là qu'aujourdhui ces vers paraissent si mauvais. Il ne serait peut-être pas facile de trouver un exemple plus caractéristique de la différence du goût antique et du goût moderne.

Mögen wir aber auch noch so fest den Maßstab der ganzen Zeit an das Drama legen, mag es uns wirklich gelingen, uns ein wenig in die Seele des zuschauenden Atheners zu versetzen und mit ihm zu empfinden, so dürfen wir doch dadurch uns nicht in unserem ebenso berechtigten modernen Urteile beeinflussen lassen. Die Stelle, der wir soeben unsere Aufmerksamkeit zugewendet, bleibt in ihrer Anstößigkeit bestehen, jetzt wie schon zu Goethes Zeit, und wir haben sie einzutragen in das dichterische Bild, das wir uns von Sophokles und seiner Epoche machen. Denn auch sonst ist an dem großen Drama nicht alles und jegliches zu loben. Seiner Vorliebe für den Selbstmord hat der Dichter doch etwas zu weit nachgegeben: drei seiner Personen sterben hier durch eigene Hand! Aber Kreon soll eben die ganze Schwere der göttlichen Rache fühlen; der Dichter verfolgt an ihm fast mit Leidenschaft die ruchlose Tat gegen Antigone. Und endlich lag die Häufung des Gräßlichen auf der Richtungslinie der Tragödie. Diese hat die entsetzlichen Mythen von Atreus und Thyestes, von Orestes' Mutter-

mord, von Ödipus' Mutterehe mit Vorliebe verwendet, und auch Sophokles hat sich nicht am Ödipus genügen lassen, sondern in dem Drama „Thyestes" auch den Inzest zwischen Tochter und Vater behandelt.

Aber dies sind nur Sonnenflecken. Die „Antigone" bleibt, was sie gewesen, immerdar, wert, daß man nur um ihretwillen Griechisch lerne.

Sophokles' Aias.

Eine ähnliche ethische Frage wie die „Antigone" behandelt der „Aias", den man aus berechtigten Gründen heute mehrfach auf jene folgen läßt. Der Mythus von dem unglücklichen Heros, der durch Odysseus um seinen Siegespreis, die Waffen des Achilleus, gekommen, in Raserei verfällt, dann in diesem Zustande gegen eine Schafherde wütet und endlich sich selbst den Tod gibt, war nach der epischen Dichtung von Aischylos in einer umfassenden Trilogie behandelt worden. Die Sage selbst berührte das damalige Athen unmittelbar. Denn Aias war Salaminier und gehörte seit der Eroberung seiner Heimat zu den göttlichen Nothelfern der Stadt.

Wieder wird der bekannte Gang des Ganzen aus den Charakteren neu entwickelt. Die blinde Wut des Aias gegen Odysseus wird durch Athena auf herbe Weise unschädlich gemacht und auf eine Schafherde abgelenkt: so muß der Held für seinen Mordplan, den er nachts ausführen wollte, büßen. Und Odysseus exponiert gleich im Anfange sein Wesen wie seine spätere, das Ganze entscheidende Handlungsweise. Denn als die von Aias hochmütig abgefertigte Göttin nun ihrem Liebling den Heros in seiner jammervollen Verfassung zeigt, empfindet Odysseus, von dem kläglichen Anblick ergriffen und an die Schattenhaftigkeit des Menschengeschlechtes gemahnt, nur das tiefe Mitleid des sittlich Hochstehenden mit dem gestürzten Todfeinde. Bald erfahren wir durch Aias' treues Kebsweib, Tekmessa, von dem neuen Zustande des Helden, seinem Erwachen aus der Raserei und seiner verzweifelten Scham über solch schweren Fall in die Erbärmlichkeit; weder der Chor, seine Geleitsmannen, noch Tekmessa kann ihm das Gefühl der Schande verscheuchen, er will einen stolzen Tod nach stolzem Leben. Trotz des tiefen Kummers der Tekmessa nimmt er Abschied von seinem Kinde; um ungestört das Werk des Selbstmordes vollbringen zu können, täuscht er dann seinem Weibe einen Umschlag seiner Stim-

mung vor und sucht sich einen stillen Fleck, während der Chor sich noch optimistischen Betrachtungen überläßt. Jäh wird diese Stimmung unterbrochen durch die Meldung eines beängstigenden Seherspruchs; die Sorge um Aias erhebt sich neu und alle, selbst der Chor, verlassen den Schauplatz, um nach dem Helden zu spähen. — In der Äschyleischen Aiastrilogie meldete ein Bote das Schicksal des Heros; Sophokles hat mit großer Kühnheit uns die Tathandlung selbst vor Augen gestellt. Die Szene verändert sich; in einer einsamen Gegend fern von den Zelten hält Aias seinen großen Monolog, in dem er echt Sophokleisch weder Überlegung noch Betrachtung anstellt, sondern nur Gebete ausspricht und die umgebende Natur anruft (Leo). Dann stürzt er sich ins Schwert. Den Toten findet bald darauf die Gattin, deren etwas vergrämtes Wesen sich in bitteren Worten ausspricht, während der schnell hinzueilende Halbbruder des Aias, Teukros, dessen Rolle jetzt der frühere Darsteller des Aias spielt, sich der Verlassenen sofort annimmt. Sein weicheres Wesen aber wird auf eine harte Probe gestellt, seine tiefe Trauer rasch in Erbitterung verwandelt, da nun Menelaos naht und dem Teukros verbieten will, die Leiche des Mannes zu bestatten, der dem Griechenheere feindlich gesinnt gewesen. Ein heftiger Streit bricht los, den später, nach einem Chorlied voll von Niedergeschlagenheit, Agamemnon aufnimmt und steigert. Beide königlichen Brüder zeigen die tiefe Kleinlichkeit des Fürsten gegen den aufrechten Untergebenen; Menelaos, vom Dichter nicht ohne Absicht mit spartanischen Wesenszügen ausgestattet, ist hochfahrend und doch gemein, voll heuchlerischer Grundsätze, Agamemnon noch hochfahrender und verletzender. Beiden gegenüber bleibt Teukros festentschlossen, den geliebten Bruder nach göttlichem Rechte zu bestatten. Aber seine wackere Seele leidet schwer unter diesem Konflikte; er empfindet es bitter, daß ein König solchen Fehl begehen könne, und vor allem schmerzt es ihn zu sehen, wie schnell unter den Menschen das Gefühl der Dankbarkeit gegen einen Toten erstirbt. Da, in der höchsten Not, tritt Odysseus zwischen die Streitenden. Er, der gefährlichste Gegner des Aias, spricht den Grundsatz aus, den toten Feind zu verunehren sei wider der Götter Gesetz. Die Sophistik des neu aufbegehrenden Königs wird durch Odysseus' Klugheit und Ansehen leicht aus dem Felde geschlagen; dann wendet sich dieser an Teukros, um nun auch ihn durch das Anerbieten seiner Teilnahme an dem Begräbnisse zu gewinnen. In antiker Gehaltenheit, nicht etwa in sentimental über-

strömender Dankbarkeit, antwortet des Aias Bruder. Er ist erfreut, sich in seiner Erwartung über Odysseus getäuscht zu sehen, er lobt ihn, daß er den Leichnam vor den verruchten Heerführern bewahrt habe: aber er kann eine körperliche Berührung der Leiche durch Odysseus doch nicht dulden, so tief durchdrungen er von dem Edelsinn des Helden ist. Odysseus tut, was wir erwarten: er fügt sich dem Wunsche des Teukros, der nun zum Begräbnis auffordert; die Leiche des Aias wird aufgehoben, und der Chor geleitet sie hinaus, indem er in einem kurzen Sange ausführt, daß doch stets das wirklich eingetretene Ereignis alle Vorhersagungen übertreffe.

Man hat die Komposition dieses großen und einzigartigen Dramas getadelt und den „zweiten Teil", wie man den Streit um das Begräbnis höchst unrichtigerweise genannt, als ein zu langes Nachspiel empfunden. Aber demgegenüber ist treffend hervorgehoben worden, daß eine solche Beurteilungsweise der antiken Anschauung nicht gerecht wird. Für diese ist der Tote, solange sein Leichnam über der Erde weilt, noch keineswegs ganz in das Reich der unpersönlichen Schatten übergegangen. Und noch wirkt ja Aias' großes Wesen bei Freund und Feind in frischester Erinnerung nach. Denn hier ist nicht nur ein ehrgeiziger, rachsüchtiger Mensch durch die Gottheit gestraft worden, sondern von ihr gedemütigt hebt sich ein Held wieder zu neuer Manneshöhe empor, dem wie dem Homerischen Achilleus des Lebens Inhalt, nicht seine Länge gilt. Einer solchen Persönlichkeit sind seine Freunde leidenschaftlich zugetan, sie unterwirft sich auch den edlen Feind. — Von einem „Nachspiel" kann aber auch sonst nicht die Rede sein. Denn es handelt sich, wie bemerkt, um eine ethische Frage. Nicht der Wille des Herrschers, nicht seine Kommandogewalt können uralt heiligen Brauch stören: das will der „Aias" lehren. Der Sieg aber der sittlichen Idee wird uns nun nicht mehr wie in der „Antigone" durch die Rache der Gottheit am Feinde des heiligen Gesetzes vorgeführt, sondern durch eines Menschen reine Menschlichkeit, durch Odysseus, dessen Gestalt der Dichter aus homerischen Zügen weiter entwickelt hat. So ist das ganze Drama nach Haupt und Gliedern nur Wirkung der Charaktere.

Sophokles' Trachinierinnen.

Philologische Stilkritik hat ergeben, daß, wie „Antigone" und „Aias" zusammengehören, so Sopholles' „Trachinierinnen" mit dem „König Ödipus" und der „Elektra" eine besondere Gruppe bilden (Radermacher, Sieß u. a.); innerhalb dieser scheinen die Trachinierinnen jener ersten Gruppe am nächsten zu stehen. Man hat ferner eine gewisse Abhängigkeit der Sophokleischen Tragödie von Euripides' „Herakles" behauptet, aber der Indizien sind, wie neuerdings betont worden ist, doch zu wenige, um eine deutliche Beziehung feststellen zu lassen. Dagegen kann nicht geleugnet werden, daß die Heraklesgestalt der Euripideischen „Alkestis" (i. J. 438) auf Sophokles' Dichtung eingewirkt hat, wie auch der Stil des älteren Dichters Berührung mit dem des jüngeren zeigt.

Wir können hier keine eingehende Analyse auch dieses Stückes geben, darum mögen einige kurze Worte genügen. Deianeira, Herakles' Gattin, Mutter eines erwachsenen Sohnes, weilt fern von ihrem Gemahl, der, auf einem Kriegszuge tätig, ihr von dort eine schöne Gefangene, die Königstochter Jole, zusendet und den Auftrag zukommen läßt, ihm ein Festgewand für das Dankopfer zu schicken. Besorgt um die Liebe ihres Gatten, voll Bangen vor seiner Untreue versucht Deianeira einen Liebeszauber: sie sendet ihm das verlangte Kleid, das sie mit dem Blutstoffe des durch Heralles' Giftpfeil getöteten Kentauren Nessos gefärbt hat. Ahnungslos legt Heralles das trügerische Festgewand an, aber unter furchtbaren Schmerzen verzehrt sich in kurzen Augenblicken seines Leibes Kraft, bis der Held, jetzt die Wahrheit eines alten Orakels erkennend, durch den Tod auf dem von Philoktetes entzündeten Scheiterhaufen seinen Qualen ein Ende bereitet; mittlerweile hat Deianeira, ihres furchtbaren Irrtums innegeworden, durch Selbstmord geendet.

Die Tragik des Dramas, fest beruhend auf den Charakteren, steht in ihrer ganzen Wucht uns vor Augen. Heralles, untreu und brutal, ein ungezügelter Gewaltmensch, verliert auf jammervolle Weise seine physische Kraft, aber der Held in ihm verklärt den ganzen Menschen doch in seinen letzten Augenblicken. Deianeira, milde, mitleidig, sanft, nur von dem einen Gedanken erfüllt, den wilden Gatten, der in Tat und Rast immer nur anderen, nie ihr gehört, dauernd an sich zu fesseln, muß sich in der Wahl des geeigneten Mittels vergreifen. Ihr feineres Wesen tritt viel deutlicher als das ihres Gatten, der erst zuletzt erscheint,

hervor, auch die Tragik ihres Schicksals wird schon dadurch vorbereitet, daß sie sich zur Geliebten des Herakles, zur kriegsgefangenen Jungfrau Jole, deren Bestimmung sie noch nicht ahnt, voll eigentümlichen Mitleides hingezogen fühlt. Es fehlt freilich bei dieser Entwicklung nicht an echt Sophokleischen Unwahrscheinlichkeiten. Denn daß gerade jetzt, nach fünfzehn Monaten, Deianeira sich an die besonderen Umstände erinnert, unter denen Herakles diesmal auf die Heldenfahrt gegangen ist, macht keinen überzeugenden Eindruck, und, daß sie ihrer baldigen Erkenntnis von der Gefährlichkeit des Zaubermittels nicht schnelle, praktische Folge gibt, ist auch nicht recht begreiflich. Aber diese bei Sophokles öfters begegnenden technischen Mängel auf den Charakter der Deianeira zu werfen, wie man getan hat, wäre doch ungerecht. Die Gattin des Herakles ist eine Frau, deren Schicksal, mit fast Euripideischem Stift entworfen, uns typisch das Leben des Weibes an der Seite des geliebten, aber immer durch die Welt und ihre Kämpfe wie ihre Versuchungen beanspruchten und ausgefüllten Gatten zeigt; so vergeht sie, vernachlässigt wie sie ist, die Mutter eines mehr dem Vater als ihr gehörigen Sohnes, in Einsamkeit und greift zum erstenmal, wo sie handeln will, zum verderblichsten Mittel. Nur ein paar Betrachtungen über das Los der Frau überhaupt, und fast Euripideische Szenen ständen vor uns. Aber diesen Schritt vollzieht eben Sophokles nicht; er mag in Deianeira das Typische angedeutet haben, aber die episch-heroische Atmosphäre verläßt er darum doch nicht, er bleibt seinem innersten Wesen getreu. Ebensofest hält der Dichter auch an seiner alten Überzeugung von den Orakeln; Deianeira kennt wie Herakles den Spruch, der sich jetzt erfüllen soll, nur haben ihn beide zuerst falsch verstanden. Und die Gotteslästerung endlich, in der Hyllos sein Leid um den Vater zum Ausdruck bringt, wird in den letzten Versen des Dramas wieder berichtigt.

Man hat einen Fehler der Komposition darin erblicken wollen, daß die Tragödie angeblich zwei Helden habe. Diesem Tadel ist hier ebensowenig recht zu geben wie im „Aias". Denn Herakles und Deianeira bilden eine Einheit gleich Medea und Jason. Der Mann ist das Schicksal der Frau wie die Frau das des Mannes. Herakles' ungezügelter Trieb ruft Deianeiras Tat hervor, an der ihr Gatte zu Grunde geht: es herrscht vollkommene Einheit der Handlung und der Idee, nirgends fühlen wir einen rauhen Übergang, nirgends einen scharfen Riß.

VI. Euripides.

Sophokles und Aischylos waren noch Zeitgenossen, wir beobachteten, daß und wie sie aufeinander gewirkt haben; in ganz anderem Sinne lebten und strebten Sophokles und Euripides miteinander. Oft gewann dieses Schaffen auch gegensätzlichen Ausdruck in der Weise, wie die Antike und nicht nur sie solches im poetischen Leben übte, durch die Umformung, die der eine Dichter dem Drama des anderen gab: wir wissen von dem Versuche des Euripides, aus der Sophokleischen „Antigone" durch die Heirat der Heldin mit Haimon ein Liebesdrama zu gestalten, es steht u. a. fest, daß seine Elektra ein Protest gegen die Sophokleische ist; anderseits hat wieder Sophokles seines Nebenbuhlers „Hippolytos" durch seine „Phaidra" überbieten wollen. Aber auch gelernt haben beide voneinander; namentlich gilt das von Sophokles, der so manches Mal eine Frucht in Euripides' Garten brach, um sie dann freilich auf seine Weise zuzubereiten.

Euripides war etwa um 480 v. Chr., wahrscheinlich auf Salamis geboren worden; dort lag das Gut seines Vaters, dort zeigte man später noch eine Grotte, wo er gedichtet haben sollte. In der Einsamkeit der Insel wuchs er heran, einsam, wie es Inselbewohnern so leicht geht, ist er durchs Leben geschritten. Für ihn haben die Freiheitskriege seines Volkes nicht mehr den Wert wie für den alten wackeren Marathonkämpfer Aischylos und für den, der das Werden der attischen Macht mit den zukunftsgläubigen Augen des Jünglings ansah, für Sophokles. Euripides nimmt das Erworbene als Besitz, den es nicht mehr zu erweitern gilt, hin; er beteiligt sich auch nicht mehr gleich Sophokles am Staatsleben. — Die antiken Literaturhistoriker, deren Wert hier schon öfters charakterisiert worden ist, wissen nun viel von dem jämmerlichen Familienleben des Dichters zu erzählen, namentlich auch über sein Unglück in der Ehe. Doch ist dies alles nur ein Nachhall der Komödie, die ihre Berechtigung zu diesem Spotte zum Teil aus Euripides' sehr menschlich und wenig heroisch gezeichneten Frauengestalten gewann. Denn allerdings: Euripides, dessen Tage nicht mehr der Ruhmesglanz von Marathon und Salamis vergoldete, sah eben die Menschen, wie sie sind, sah keine Helden mehr, sondern Sterbliche mit allen Fehlern, er hatte keine Lust am Manne. Dafür hat ihn denn wieder der Spott der

Komödie in reichstem Maße getroffen, diesmal wohl nicht ganz mit Unrecht.

Euripides hatte Muße, sich selbst zu leben, seine Vermögensverhältnisse waren reichlich. Aber wenn wir ihn eben einen einsamen Menschen genannt haben, so bedeutet das nicht, daß er ein weltfremder Einsiedler war. Jedes seiner Stücke zeigt uns, wie unendlich reich und tief seine Menschenkenntnis entwickelt ist. Er sagte seinen Zuhörern, was er vom Menschen an sich hielt, und sie verargten es ihm nicht wenig, wenn er die schonungslose Sonde in ihr Gemüt führte, wenn er seine Forscheraugen ihnen recht ins Innere richtete und dunkle Flecken zeigte. Und so gaben sie ihm, der etwa 92 Dramen — 18 davon sind ganz erhalten — geschrieben, nur viermal den Preis. Aber so sehr sie der scharfe Kenner des menschlichen Herzens verstimmen mochte, sie wurden doch immer aufs neue von dem Schonungslosen gefesselt: ein psychologisch leicht erklärlicher Vorgang. Seine Sentenzen, viele darunter ebenso bitter wie wahr, lebten in aller Munde; aus seinen Dramen trugen die Athener, die in Sizilien zu Sklaven geworden waren, Teile ihren syrakusischen Herren vor.

Nachdem er lange Jahrzehnte, vom Jahre 455 an, durch seine Dramen die Athener beschäftigt und auch aufgeregt hatte, erreichte ihn der Ruf des Makedonerkönigs Archelaos, der seinen Hof zu einem Musensitz auszugestalten bestrebt war. Der Dichter folgte diesem Rufe, er wandte dem verödenden Athen den Rücken und suchte sich in ein neues Leben unter völlig veränderten Bedingungen zu finden. Daß ihm dies zum Teil gelungen ist, daß wenigstens seiner Dichtung Quell fern vom Boden der Heimat nicht versiegt ist, zeigt uns nicht sowohl die Verherrlichung der makedonischen Dynastie in einem höfischen Drama „Archelaos" als vielmehr die dämonische Schöpfung des greisen Poeten, die den Dionysosdienst verherrlichenden „Bakchen" und die ergreifende Tragödie der „Iphigenie in Aulis". In Makedonien, für dessen orgiastischen Bakchosdienst der Dichter in seinem Stücke ein so tiefes religiöses und künstlerisches Verständnis bewiesen, ist er im Jahre 406 gestorben.

Auch Sophokles, der Staatsmann, Stratege und Priester, hatte dem Geiste der Zeit seinen Zoll entrichtet; von einer philosophischen Bildung jedoch kann für sein bewegtes Leben nicht die Rede sein. Euripides, nur Dichter und Denker, von äußeren Einwirkungen des staatlichen Lebens bei aller heißen Vaterlandsliebe nicht beansprucht,

hat mannigfache philosophische Einflüsse in sich aufgenommen. Von anderen Denkern, deren Bedeutung für sein Schaffen erkannt worden ist, abgesehen, haben auf ihn besonders die Sophisten gewirkt.

Wenn es nun gilt, etwas von der „Weltanschauung" dieses Dichters zu sagen, so sollen wir uns in acht nehmen, große und oft nichtssagende Worte in den Mund zu nehmen, sollen uns ferner vor der Anmaßung hüten, als könnten wir aus den vorliegenden Schöpfungen eines so mannigfaltigen Mikrokosmos wie Euripides einfach sein Weltbild zusammensetzen. Was so oft beim modernen Menschen als unmöglich erkannt worden ist, das sollte für die Betrachtung des antiken nicht ganz ungültig sein; was der Mensch empfindet, was im Laufe seines Lebens durch das Labyrinth seines Inneren gegangen ist, läßt sich fast niemals restlos zu einem System summieren, vollends nicht bei einem Dichter, den bald dieser, bald jener Vorwurf reizt, heute diese, morgen jene Stimmung bewegt. Doch lassen sich, wenn wir uns nur bewußt bleiben, nicht alles aus einem Prinzipe ableiten, nicht den ganzen Menschen auf eine Formel bringen zu wollen, immerhin einige Grundzüge seines Wesens erkennen.

Soeben war von den Sophisten als seinen Lehrern die Rede. Was wollten diese Sophisten? Sie sind, weil man Platons künstlerisch überzeugender Darstellung von ihrem Wesen, seinem überlegenen Spotte aufs Wort geglaubt hat, nur allzulange nach ihrem wahren Werte verkannt worden. Die Sophisten, die man mit einem mehr blendenden, als wirklich erleuchtenden Worte „halb Professor, halb Journalist" genannt hat, führten diesen für uns schlechterdings unübersetzbaren Namen, weil sie eine Kunst ausübten, die sie selbstverständlich durch ihre Lehre anderen übermittelten. Der Sophist, wenn wir ihn einmal als Ganzes nehmen dürfen, voll vom Streben seiner Zeit nach Erkenntnis, nach der Scheidung des Echten vom Unechten, verlangt, daß die Begriffe und Werte des alltäglichen Lebens auf ihre wahre Bedeutung unnachsichtig geprüft werden, daß man den faulen Glauben an den schon erreichten Vollbesitz der Wahrheit aufzugeben und ihn durch das ernstliche Suchen danach zu ersetzen habe, ganz einerlei, ob dadurch der Gewinn eines neuen positiven Glaubens eintrete oder nicht: schon die Negation war den Sophisten Gewinn. Von ihnen haben Sokrates und Platon gelernt, sie aber bald weit überflügelt, und, wie das immer so geht, diese hochverdienten Bahnbrecher, denen wir heute wieder mehr Achtung entgegenbringen, rücksichtslos,

durch alle Mittel persönlichen und publizistischen Auftretens bekämpft und verdrängt. Ihre Anschauung aber, daß durch Sophistenkunst die schwächere Sache zur scheinbar stärkeren gemacht werden könne, hat keiner der größeren Vertreter dieses neuen Denkens auf moralischem Gebiete betätigt. Die hervorragenden Sophisten haben sich nur, da ihnen wirklich im menschlichen Verstande die Mittel vorzuliegen schienen, ebenso viele und triftige Gründe auch für das Gegenteil einer treffenden Behauptung oder sittlichen Handlung aufzustellen, immer wieder die skeptische Frage: Was ist Wahrheit? vorgelegt.

Dieses Denken, dieser Wahrheitsdrang, diese poursuite inquiète de la vérité, wie Masqueray sagt, beherrscht Euripides ganz. Es drängt ihn unaufhörlich, beide Teile zu Gehör zu bringen, er hat das Für und Wider fast jeder Frage in eigener Überlegung bewegt, und, in diesen Widersprüchen befangen, kommt er oft nicht zu wirklicher Entscheidung. Selbstverständlich wird nicht jedes sittliche Recht dadurch in Frage gestellt, daß ebenso gute Gegengründe sich auffinden lassen; denn wir merken deutlich, auf welcher Seite der Dichter steht, wenn in der „Medea" Jason mit wortreichen Argumenten gegen die elementaren Vorwürfe seiner verstoßenen Gattin ficht; und in der „Elektra" fühlen wir es wieder und wieder, wie vernichtend der Poet den Muttermord beurteilt. Aber Rede und Gegenrede wird ihm doch oft zum Selbstzweck, zu einem ihn im Augenblicke befriedigenden Gedankenspiel. So läßt er im „Herakles" zwei Personen sich über den Wert des Bogens streiten; im Augenblicke, wo Menelaos seine ungetreue Gattin Helena töten will, darf die Schuldige noch eine lange Rede halten, damit auch der andere Teil gehört werde. So wird Kassandra aus einer unseligen Seherin zu einer wohlunterrichteten Rednerin, die mit großem Geschicke beweist, daß der Trojsche Krieg den Griechen mehr als ihren Feinden geschadet habe. Freilich: werden Rede und Gegenrede in die Seele einer großen Gestalt z. B. der Medea oder Allhaia verlegt, dann erhalten wir eine prachtvolle Szene von großer Lebenswahrheit, dann läßt uns der Dichter in das ganze schwankende Innere einer tieferregten Menschennatur blicken. Aber sehr oft sind wir nicht in dieser Lage, und nicht selten machen uns die Argumente für und wider mit ihrer akademischen Breite etwas müde; der Sieg des Intellektualismus über das menschlich und künstlerisch Notwendige verstimmt.

Es sind die Themen des Augenblicks, sittliche Erwägungen, menschliche Beobachtungen, die fast durchweg die ursprüngliche Gestalt der

Fabel, den Mythus illusorisch machen und auch machen sollen. Die Priesterin der Artemis, Iphigenia, zeigt selbst den stärksten Unglauben an die göttliche Institution der Menschenopfer; schärfer konnte Euripides die Sage nicht verneinen, und wenn ähnlich in der „Elektra" der Gott, der den Muttermord befiehlt, aufs härteste getadelt wird, so wird auch dadurch die Aufhebung des Mythus bewirkt. — Damit steht in nächstem Zusammenhang die Polemik gegen die Götterlegenden überhaupt. „Wenn die Götter Böses tun, so sind sie keine Götter", so lautet Euripides' Urteil, in einer Sentenz zusammengepreßt, die in zahlreichen Angriffen auf das schlechte Beispiel der alle Gesetze brechenden Götter, auf ihr nur allzu menschliches Benehmen, ihre lügenhaften Orakel bestätigt wird. Aber wiederum ist der Dichter viel zu gerecht und wahrheitsliebend, um nicht auch die andere Seite der religiösen Frage ins Auge zu fassen und nachdrücklich zu vertreten. So hat er denn, wie wir schon gesehen, in seinen „Bakchen" trotz stark rationalistischer Gedanken, die auch hier hervortreten, und obwohl er in dem Verfolger des Dionysosdienstes keinen Frevler sieht, das überwältigende orgiastische Wesen der Bakchosdiener uns in so hinreißenden Szenen vorgeführt, daß man wohl begreift, wie die Meinung von Euripides' Bekehrung in seinem höheren Alter hat aufkommen können.

Denn nichts liegt diesem ernsten und alle Rätsel des Daseins verinnerlichenden Denker ferner als Irreligiosität; aus Religion bekennt er keine Religion, soweit ein Grieche, der durch tausend Bande mit dem väterlichen Brauche zusammenhängt, dies vermag; er lehnt die Opfer ab, wenn sie nicht aus frommer Gesinnung entspringen; er bekämpft vor allem die Zunft der Seher. Der Mensch kann nicht das Dunkel der Zukunft lüften, wer sich aber dessen vermißt, ist nichts als ein Betrüger. Und so sind die Wahrsager, die Euripides uns vor Augen führt, nur aufdringliche Schwätzer. Sein bohrender Sinn, der in die Tiefe, auf den Kern der Dinge dringt, haßt allen äußeren Schein, der Poet erklärt dem Beruhigungstriebe der meisten Menschen den Krieg, er will der Gottheit ohne Vermittlung nahen, er zerreißt das Gewebe des Volksglaubens, er zerbricht die Schranke, die priesterlicher Dünkel errichtet hat. Ähnlich ist ihm denn auch alles feierlich aufgebauschte Wesen, hinter dem sich doch nichts birgt, ein Greuel: daher auch seine Abneigung gegen die Herolde, diese nichtigen Wichtigtuer. —

Tiefe Resignation bezeichnet viele seiner Anschauungen vom Leben. Das Dasein ist ihm Leiden, die vielgepriesenen Güter der Erde sind

zumeist Illusion, wenn man sie genau betrachtet. Was ist der Adel, dem nicht die nötigen Mittel zur Seite stehen; was sind die Könige, wie niedrig ist so oft ihr Wesen! Welch schreckliche Rolle spielt doch das Geld, wie ungeheuer ist seine Macht! Euripides sieht das Leben durch, seinem klaren Blicke entziehen sich nicht die entsittlichenden Folgen auch der Armut, die man bald nach ihm als die wahre, die normale Lebenslage des sittlichen Menschen anzupreisen nicht müde werden sollte. Aber trotzdem hat er auch hier der widersprechenden Anschauung durch die Schöpfung einer eigentümlichen Gestalt, eines einfachen, armen, aber kreuzbraven Handwerkers Rechnung getragen.

Inmitten des Kriegselends lebend, denkt er sehr gering vom Ruhm und Glanz der Feldschlacht. So heiß er sein Athen liebt, so erbittert er auf Sparta ist, dessen Verlogenheit, Militarismus und allzu freie Frauenerziehung er heftig tadelt, gelten ihm doch kriegerische Lorbeeren nichts, der Ruhm der Feldherren ist ja oft nur allzu teuer erkauft. Und der Jammer einer eroberten Stadt greift ihm noch nachdrücklicher als dem Aischylos ans Herz. Darum ersehnt er den Frieden, in viel selbstloserer Weise seines Vaterlandes eingedenk als sein Feind, der friedenssüchtige Aristophanes, dem mit seinen Genossen nur daran lag, daß sein Handwerk in ruhigen Zeiten wieder besser gedeihen könne.

Alles Angeführte, nicht zuletzt seine Anschauung vom Kriege zeigt uns, daß dieser Dichter überall die modernen, die augenblicklichen Verhältnisse in die alten hineinsieht. Unter dem Troischen Kriege versteht er den Peloponnesischen, seine Personen bewegen sich, wie man ihm oft vorgeworfen hat, in philosophischen Reden und Vorstellungen, die beiderseitigen Plaidoyers zeigen entsprechend dem wirklichen Gerichtsbrauche mehrfach die gleiche Verszahl, die Redner rufen sich auch der Sitte gemäß selbst zur Sache, ja, man hat schon im Altertum in einer Person eines Dramas das Bild eines damals lebenden Volksführers erkannt. So herrschen in Euripides' Dichtung nicht nur die Interessen des Augenblicks, sondern auch die Menschen seiner Zeit. Fast alles mythisch Große und Heldenhafte ist, wie schon bemerkt, von diesen Männern des Alltags abgestreift. Menelaos wird zum schlechten Krieger, ein Jason ist ein abgerissener Junker, der Riese Polyphem gar ein Protz, Orestes eine pathologische Erscheinung, und manch ein geflickter Lumpenkönig des Euripides gab Anlaß zum höhnischen Jubel der Komödie. Dafür trat denn etwas Neues, Großes in Erscheinung, das von Euripides entdeckte Weib, das er in immer wieder neuer Gestalt

zeigte, bald dämonisch sich rächend, wenn es sich in seiner Frauenehre verletzt fühlte, wie Medea, bald heldenhaft sich für den Gatten opfernd oder ihm im Tode nachfolgend, wie Alkestis, wie Euadne, bald in unerwiderter Leidenschaft verglühend und hinterlistig den Geliebten verderbend wie Phaidra, bald kokette Buhlkünste bis zum letzten Augenblicke übend gleich Helena: selten sehen wir eine Heroine, aber viele wahre, erschaute Erscheinungsformen des Weibes.

Indem so das Leben der Gegenwart mit allem, was diese bewegte, alle geistigen Kämpfe, alle Denkmöglichkeiten in mannigfachster Fragestellung, indem die Menschen des Augenblicks in Erscheinung treten, und auch von Augenblick zu Augenblick sich schwankend und zögernd vor uns verwandeln, wird, wie schon bemerkt, der eigentliche Mythus immer unwesentlicher, und die Psychologie tritt an seine Stelle. Es gilt diesem Dichter weit mehr noch als Sophokles, den Mythus neu aus den Charakteren hervorgehen zu lassen. Ja, die Psychologie erzeugt recht eigentlich einen neuen Mythus. Medea ist eine Charakterschöpfung des Euripides, aber aus dem Wesen der Heldin ist auch die Fabel, die vor ihm ganz andere Züge zeigte, hervorgegangen. Sie mordet ihre Kinder als der Dämon von Leidenschaft, der sie ist, in der Wut über ihren schwächlichen Gatten, der sie um äußerer Vorteile willen verlassen hat. Das Zentrum der Euripideischen Tragödie ist eben das menschliche Herz mit seinem unendlich wechselnden Schlage. Um diese psychologische Verfeinerung ungestört durchführen zu können, um sich von allem Beiwerke zu entlasten, gibt der Dichter dem Prolog eine neue Form: jetzt reden in dieser ersten Szene nicht etwa zwei Personen wie bei Sophokles, sondern eine einzige, öfters ein Gott, gibt eine Aufklärung über die Fabel und die vorliegende Situation. Man hat diese Prologe, deren Personen meist motiviert, deren Berichte im allgemeinen nicht begründet sind (Leo), oft getadelt, und manche verdienen in der Tat um ihres mechanischen Wesens willen — Euripides liebt überhaupt die Symmetrie — Rüge, aber der Dichter hat eben mit Bewußtsein einen kleinen Fehler begangen, um dem Ganzen damit zu nützen, er hat auf mythologische Breite zugunsten psychologischer Tiefe verzichtet. Gleichwohl sind seine Stücke keineswegs Gedankendramen, sondern es herrscht lebhafteste Handlung, Szenen beklemmender Spannung, freudiger Wiedererkennung, tiefster Rührung, Szenen an den Altären der Götter, Sterbe- und Schlafszenen wechseln miteinander ab, und namentlich zeigt der „Jon" eine

ganz besonders kunstvolle Schürzung des Knotens. Dazu wird der Kunstform des Dreigesprächs mit der Zeit höchste Vollendung gegeben; endlich treten die Chöre, oft aus Frauen bestehend, ganz selbständig auf; das musikalische Beiwerk wächst, wir haben neben langen Klageliedern die Arien der Einzelsänger.

Dem Prologe, der ebnenden Einführung in das Ganze entspricht das zweite wichtige Mittel Euripideischer Technik, das Eingreifen eines Gottes am Ende des Stückes; wenn alles heillos verfahren scheint, so tritt bei Euripides der Wendepunkt durch eine Gottheit ein. Weil Götter nun auf Flugmaschinen nahten, so nannte man eine solche Entscheidung „die Lösung durch die Maschine". Diese Lösung ist früh getadelt worden, und man wird die Beanstandung dieses technischen Mittels im allgemeinen aufrechthalten müssen, obwohl es nicht an solchen Kritikern gefehlt hat, die, auch hier den Dichter in Schutz zu nehmen beflissen, darauf hinwiesen, daß der Gott seine Stellung im Drama zuweilen gut legitimiere, oder noch unsicher erscheinende Einzelheiten präzisiere, oder die Zukunft prophezeie und damit einen weiteren Ausblick eröffne. Ebenso hat man, um Euripides noch stärker zu entlasten, gemeint, diesem Maschinengott überhaupt die Bedeutung absprechen zu dürfen, die ihm von jenen Tadlern beigelegt werde. Aber auch dieser apologetische Versuch verfehlt sein Ziel; nur ganz selten stört uns dieses Mittel, das Drama zu schließen, nicht. Obwohl aber der Dichter nun auch noch ein drittes dramatisches Mittel, die Botenrede, recht mechanisch verwendet, darf man bei Euripides doch nicht von einer „Dekadenz" der Tragödie sprechen; dieser heute so wohlfeile Begriff ist hier schlechterdings unanwendbar. Wer so wie dieser Dichter die tragische Entwicklung in das menschliche Herz verlegt, wer so die Tonskala aller Empfindungen, die das Dasein bewegt, zu spielen versteht, wer dabei Szenen von packendster Spannung vorführt und selbst den traditionellen Botenreden öfters eine Plastik ohnegleichen gibt, der kann nicht wegen nervöser Hast u. ä. verklagt werden; höchstens dürfte man manchmal von einem Zuviel von Motiven reden. Euripides ist der Poet seiner Zeit, ihr lebendiger Ausdruck: ist das Zeitalter eines Sokrates dekadent? Aus seiner Tragödie hätte sich das bürgerliche Schauspiel entwickeln müssen; daß dieser letzte Schritt durch Euripides nicht vollzogen ist, liegt nicht an ihm, sondern ist tiefer im religiösen Ursprunge der Tragödie begründet.

Seine Wirkung ist sehr tief gewesen; die Dichtung der Folgezeit, die

Philosophie, die Rhetorik, die Literaturgeschichte hat sich immer wieder mit ihm auseinandergesetzt. Einzelne seiner Charaktere wurden sprichwörtlich, der höchste Triumph für einen Gestaltenschöpfer; seine Sentenzen lebten bald und dauernd im Munde des Altertums. Euripides' Werke haben auch das Schaffen großer Dichter der Neuzeit beeinflußt, so ist er für uns noch heute eine geschichtliche Wirklichkeit. Daß wir bei ihm über der Schöpfung nicht den Schöpfer vergessen können, teilt er mit vielen bleibenden Größen der Kunst — wenn auch nicht gerade nur mit Ibsen, zu dem man (Wilamowitz, Steiger) ihn etwas allzu nachdrücklich in Parallele gesetzt hat.

Euripides' Alkestis.

Siebzehn Jahre nach seinem ersten Auftreten, drei nach seinem ersten Siege brachte Euripides im Jahre 438 eine Tetralogie zur Aufführung, deren viertes Stück die „Alkestis" war. Sie stand also an der herkömmlichen Stelle des Satyrspiels, an dessen burleskes Wesen einige ihrer Szenen erinnern. Euripides kämpfte gegen Sophokles und unterlag ihm; er erhielt nur den zweiten Preis.

Die Wissenschaft hat ermittelt, daß es sich hier um eine altthessalische Sage handelt, die, wie dies der gewöhnliche Vorgang bei den Mythen ist, aus allerhand einzelnen Zügen zusammengewachsen ist. Der thessalische König Admetos, dem wir in unserem Stücke begegnen, für den seine Gattin in den Hades geht, ist ursprünglich der Gott des dunkeln Reiches selbst, Alkestis war einmal in altersgrauer Zeit das ihm gleichgeartete Weib, das wie Persephone, in die Erdentiefe mit ihm hinabsteigt und wieder daraus hervortaucht. Apollon, in unserem Drama der Schutzpatron des Hauses, hatte einst eine Blutschuld in Hades' Reich sühnen müssen; daraus ward in späterer Zeit sein Dienst als Rinderhirt beim Könige Admetos. So vermenschlichte sich allmählich die Göttersage; Admet und Alkestis wurden nun zu einem jungen Fürstenpaare, dessen naher Freund Apollon war. Aber Artemis zürnt dem Admetos, weil er ihr zu opfern unterlassen hat, und verlangt von dem Neuvermählten sein Leben; doch will sie sich auch mit dem eines anderen, der für Admetos Ersatz leisten würde, begnügen. Da des Bedrohten Eltern lieber noch die kurze Spanne leben als für ihren Sohn eintreten wollen, so erbietet sich die Gattin zum Opfer. Aber die Göttin der Unterwelt nahm es nicht an, sondern sandte die Alkestis ihrem Mann zurück. — Diese Version erhielt nun durch das Eindringen

der Heraklessage ein etwas anderes Aussehen; nun ist es dieser Heros, der dem Totengotte seine Beute abjagte, und da Herakles in Athen schon seit langem oft burleske Züge trägt, so hat auch sein Kampf mit dem Boten der Tiefe im älteren attischen Drama einen halbkomischen Charakter. Denn dem Euripides ist Phrynichos mit einem Stücke „Alkestis" vorausgegangen, in dem wie bei jenem der Tod die Locke der Alkestis mit dem Schwerte abschnitt, und der Ringkampf des Herakles mit dem Geiste der Hölle nicht ohne kräftig heitere Züge geschildert ward.

Euripides hat nun, wie so oft, die ältere Form der Fabel verändert, um die Persönlichkeit der Heldin gewinnen zu lassen; nicht an die blutjunge Frau, sondern an die reifere, die Mutter mehrerer Kinder, treten jetzt die Moiren mit der Mahnung an das einst gegebene Versprechen heran. Alkestis hat einst im Liebesüberschwange etwas Gewaltiges gelobt, jetzt hält sie das Wort, nachdem aus ihr ein neues Wesen geworden, das durch unendlich viel stärkere Bande ans Leben gefesselt ist als in jüngeren Jahren. So gewinnt der Dichter den tief ergreifenden Abschied einer Gattin und Mutter vom Manne, den Kindern und — echt antik — vom ehelichen Lager; das allerelementarste Frauenlieben und -leben tritt in rührende Erscheinung. Aber Alkestis will nicht nur ihr Wort halten, sie begründet auch noch ihren Entschluß: ein Leben ohne Gatten mit verwaisten Kindern dünkt ihr zu schwer. Das ungeheure Opfer jedoch, das hier die Frau dem Gatten bringt, verlangt nun auch eine Gegenleistung. Daher fordert Alkestis, daß Admetos sich nicht wieder vermähle; sie unterstützt den Anspruch mit Gründen, die uns des Dichters Gemüt in seiner ganzen Wärme, die seine Menschenkenntnis in ihrer Tiefe zeigen. Der Gatte selbst erweckt einer solchen Macht der Liebe gegenüber im Zuschauer die peinlichsten Gefühle; es kann kein Zweifel darüber sein, daß Euripides den kühlen Egoismus der Männer überhaupt, die in der Ehe sich gnädig so manches Opfer bringen lassen, strafend hat treffen wollen. Kühl bleibt freilich Admetos nicht, aber gerade sein lauter Kummer um das Abscheiden der Gattin, seine Verzweiflung, ja sein nachträglich erwachender Mut gegen Höllenhund und Hadesfergen, ferner das Gebot allgemeiner Landestrauer, endlich seine Wut auf seine alten, am Leben ängstlich hangenden Eltern steigern nur unsere Verachtung. Und die ganze menschliche Erbärmlichkeit tritt in jener charakteristischen, bitteren Szene hervor, in der Vater und Sohn sich gegenseitig allzu

starken Lebenstrieb vorwerfen. Aber doch hat Euripides, wie er so oft beide Seiten einer Frage gleich beleuchtet, auch Admetos' Charakter Werte verliehen und ihn nicht ganz ohne inneren Anteil ausgeschaffen. Eine unbeschränkte Gastfreundschaft eignet dem Könige; er bringt es nicht übers Herz, sie im Hinblick auf die Trauer seinem Besucher Herakles zu versagen. Diese Selbstverleugnung Admets veranlaßt nun wieder Herakles, nachdem er die edelmütige Handlungsweise seines Wirtes endlich erfahren, die Gattin seines Wirtes dem Tode sieghaft abzuringen. So ist das Euripideische Stück durchaus auf die Charaktere gestellt: Alkestis' Liebestat, der Eltern Feigheit, Admets Passivität aber auch gastfreundliche Güte, Herakles' plump kräftiges, argloses, aber dankbares Wesen erzeugen aufs neue die Fabel.

Das Drama steht an Stelle eines Satyrspiels; die Szene zwischen Vater und Sohn, wie namentlich die Vorführung des im Trauerhause zechenden Herakles und die Zurückführung der Alkestis beabsichtigten eine erheiternde Wirkung. Aber vom Satyrspiel, soweit wir es bis jetzt kennen, hat das Ganze ziemlich wenig. Für die Griechen war jedenfalls neben Penelope eine neue typische Erscheinungsform des edlen Weibes geschaffen, deren Vorbildlichkeit allgemeine, ja sprichwörtliche Verbreitung gefunden hat.

Der Kunstcharakter des Stückes ist bedeutsam. Der Prolog des Apollon zeigt noch keine Gleichgültigkeit gegen die Motivierung wie die späteren Stücke; der Monolog des Herakles vor der Tat eröffnet die Reihe dramatischer Selbstgespräche (Leo). Noch herrscht ferner, ebenso wie in der „Medea", nur das Zwiegespräch; auch dieser Dichter hat für sich das Dreigespräch erst wieder neu einführen müssen. Einmal ist auch wie im Sophokleischen „Aias" die Bühne ganz leer. Das Lied endlich, das der junge Sohn Admets singt, ist wenig natürlich; das damalige Altertum stilisierte ja überhaupt, auch in der bildenden Kunst, die Gestalt des Kindes.

Und noch ein Zug erinnert stark an die ältere, d. h. die Sophokleische Tragödie: daß hier gar keine Zweifel ausgesprochen werden, kein Schwanken sich zeigt, daß Alkestis von vornherein entschlossen ist, in den Tod zu gehen, daß sie nicht viel anders als der Aias und die Antigone nur durch den Eindruck ihrer Tat, nicht durch ihr Auftreten allein das Stück beherrscht und ihm den Namen gibt. Die Reflexion ist noch nicht völlig ausgebildet, die Sentenz geht noch nicht über den Horizont des Sprechenden hinaus; denn die Maximen des Herakles passen vor-

trefflich zu einem braven, einfachen, tatenfrohen Menschen, der sich nicht viel Kopfzerbrechen über das Leben macht. Namentlich aber fehlt der deus ex machina; geradeso wie der Dichter in einem anderen Stücke der Tetralogie, dem „Telephos", durch des Odysseus Klugheit die Entscheidung bringen läßt, so greift hier Herakles rettend ein. Freilich wollte es die Tradition so, die schon Phrynichos vertreten hatte, aber gerade, daß der Dichter dieser hier noch folgte, noch nicht stark neuerte, gibt seinem Drama den Charakter eines älteren Stückes.

Sieben Jahre später, und Euripides ist schon einen gewaltigen Schritt weiter gekommen; er wagt den großen Wurf, die Kindesmörderin aus verschmähter Liebe der Mitwelt vorzuführen: er dichtet die „Medea" (431), der wir jetzt ausführliche Besprechung widmen müssen.

Euripides' Medea.

Es gab auch in Griechenland allerhand halb märchenhafte Erzählungen, wie ein junger Held mit einem gefährlichen Feinde kämpft und ihn im Bunde mit dessen Tochter besiegt. Unter diesen Mythen ist wohl der älteste der von Jason und Medea. Medea, so hat man ermittelt, ist die Tochter des unterirdischen Herrschers, des Hades (= Aietes); sie hilft dem Jason das Goldene Vlies gewinnen und leiht, als sein Weib ihm folgend, dem Gatten bei mancher Tat ihre mächtige Zauberkunst. Aber der Bund zwischen der Unsterblichen und dem Sterblichen ist wie öfters vom Glück nicht begleitet, Medea versucht ihre Kinder heimlich durch die ihr bewußten Künste unsterblich zu machen, wird aber von Jason dabei betroffen, und beide Gatten trennen sich; vielleicht gingen die Kinder durch die Störung der heiligen Handlung zugrunde. Jüngere Sagen berichten dann, die Korinther hätten die Kinder aus Rache für die Tötung ihres Königs Kreon erschlagen; darauf sei ihnen eine Sühne auferlegt worden, der zufolge vierzehn korinthische Kinder alljährlich im Tempel der Hera dienen mußten. Eine Einheit ist in dem Mythus nicht zu entdecken; wir wissen nur soviel, daß Euripides den Mord der Kinder durch die Mutter aufgebracht hat; doch werden wir sehen, wie die ältere Sage von einer Ermordung der Kinder durch die Korinther auch in unserem Drama noch Spuren hinterlassen hat.

Dieses Stück nun, das der Weltliteratur einen neuen Frauentypus geschenkt hat, ist nur mit dem dritten Preise gekrönt worden; an erster Stelle stand Aischylos' Sohn Euphorion, an zweiter Sophokles. Der

Mißerfolg ist um so befremdlicher, als Euripides zur künstlerischen Ausschaffung der Hauptgestalt schon mehrfache Vorstudien in anderen Dramen gemacht hatte. Aber freilich kann seine Niederlage durch die anderen Stücke der Tetralogie, deren Namen wir noch kennen, bedingt worden sein oder durch irgendein dramatisches Imponderabile.

Die Szene des Dramas ist in Korinth, am Hofe des Königs Kreon und seiner Tochter Glauke, zu denen sich Jason verarmt, wie er ist, begeben hat. Die Exposition erfolgt in einem glänzenden, gut motivierten Monologe: es spricht die alte Amme, der es drinnen allzu beklommen zumute geworden, die unter freiem Himmel sich ausklagen muß. Der Eingang war im Altertum berühmt; wir empfinden hier besonders, wie geschickt der Stoßseufzer der Greisin: „Ach, hätte doch die Argo nie den schwarzen Schlund der Symplegaden, nie der Kolcher Strand gesehen ..." zur Darstellung der Fabel, mit der wir es zu tun haben, und zur augenblicklichen Situation überleitet. Wir erfahren in Kürze, was alles Medea aus Liebe zu Jason getan, wir hören, daß nun der Segen des Liebesbundes aufgehört habe, daß Medea, verlassen um Glaukes willen, der Prinzessin des Landes, Grauses zu sinnen scheine; wir sollen durch diesen Zwist uns schon auf alles das vorbereiten, wozu sie bald aus verschmähter Liebe fähig sein wird. Zu der Amme gesellt sich der Pädagoge mit den beiden Söhnen und teilt der Alten nicht ohne Zögern mit, daß König Kreon die Kinder der Verlassenen mit der Mutter austreiben wolle, wenn es zum neuen Ehebunde komme. Damit ist ein wichtiges Moment gegeben, dessen Bedeutung wir später noch erkennen werden. Im weiteren Verlaufe der Szene wird Medeas Wesen und die Entwicklung der Handlung noch gründlicher als in der ersten Szene vorbereitet: wir erfahren schon jetzt, mit welch düsteren Gedanken die Beleidigte umgeht, wie nachhaltig sie zu hassen versteht. Und jetzt lassen sich aus dem Hause auch die Klagetöne der Jammernden vernehmen, so daß die Amme es für nötig hält, die Kinder zu entfernen; denn schon verwandeln sich die Klagen in Flüche gegen die Brut und ihren Vater.

Der Chor zieht ein, es sind Frauen aus Korinth, die, obwohl dem fremden, Medea nicht freundlichen Land angehörend, doch mit Teilnahme den Klageruf der Verlassenen gehört haben und sich sehr bald mit der beschimpften Frau solidarisch erklären. Noch immer aber tönen die Jammerlaute aus dem Hause hervor, die sich auch jetzt wieder in Flüche umsetzen. Das steigert die Sympathie des Chores, und er-

regt auch im Zuschauer stärker den Wunsch, endlich die Unglückliche zu sehen. Die Amme geht ab, nicht ohne Sorge vor der Herrin, die ihre Dienerinnen nicht durch Güte verwöhnt hat. So ist das Wesen der Medea vortrefflich exponiert und auch der Kindermord angedeutet.

Medea erscheint; auf die Klagetöne folgt wieder die gefaßte Rede. Sie entschuldigt sich vor dem Chore, daß sie erst jetzt komme, sie sei nicht, wie so viele Fremde, stolz; gerade ein Fremder müsse sich ja hüten, die Empfindlichkeit der Menschen zu erregen. Dann gesteht sie ihr Leid: ihr Gatte, früher ihr Ein und Alles, sei ihr jetzt verhaßt. In einer wundervollen Betrachtung schildert sie nun auf beweglichste Weise das Los der Frauen. Es wird nicht nur ihr eigenes in Extremen lebendes Wesen, das nur die Alternative: beneidenswertes Glück in der Ehe, sonst lieber Tod, kennt, sondern auch das Empfinden jeder echten Frau hier zum ergreifendsten Ausdrucke gebracht. Durch diese allgemeine Betrachtung wird das Grundmotiv des Stückes, sein innerster Sinn gekennzeichnet: Medea ist typisch für die vom Manne vernachlässigte Frau, Jason für den Gatten, der nur an sich und sein Behagen denkt. Damit aber diese Reflexion nicht gar zu allgemein werde, wendet sich Medea wieder zu sich selbst zurück. Dies wird durch den Gegensatz, den sie zwischen sich, der Fremden, und dem einheimischen Chore empfindet, in sehr feiner Weise vermittelt. Sie wirbt dann die Frauen an, bei allem, was sie tun werde, zu schweigen und durch das tiefempfundene Wort, an welcher Stelle ihres Lebens ein Weib allein verwundbar sei, weiß sie sich mit ihm in das Einvernehmen vom Weib zum Weibe zu setzen.

Die folgende Szene mit Kreon, dem argwöhnischen, aber trotzdem ziemlich beschränkten Gegner, dient dazu, um Medea durch den Aufschub eines Tages wichtigen Zeitgewinn zu verschaffen; der Tor wird durch ihre Schlauheit überlistet, sie frohlockt. Jetzt handelt es sich darum, wie sie die drei verhaßten Menschen, die Tochter, den Vater und dazu ihren Mann ums Leben bringen soll. Nach der anfänglichen Hindeutung auf den Kindermord scheint nun hier ein zweiter Plan ins Leben zu treten. Sicher ist also noch nichts, denn auch Medeas nächste Überlegungen halten sich sehr im allgemeinen und kommen über ziemlich schwankende Pläne nicht hinaus. Nur so weit ist sie klar: rächen will sie sich, sobald sie weiß, wie sie sich nach vollbrachter Tat in Sicherheit bringen könne; dadurch wird die nachfolgende Szene mit Aigeus vorbereitet. In einem Selbstanruf, einer neuen Rede-

form (Leo), feuert sie sich zur Tat an. Der Chor begrüßt diesen Entschluß in einer Art von Trutzlied gegen die Männer, deren Natur viel treuloser sei als trotz seiner vielberufenen Wandelbarkeit das weibliche Geschlecht.

Da kommt Jason, und es entspinnt sich zwischen den Gatten jenes charakteristische peinliche Gespräch, das eine Art Seitenstück zu Alkestis und Admet bildet. Im Bewußtsein seiner Schuld vermeidet Jason, das Zentrum der ganzen Frage in Angriff zu nehmen, er wirft sich auf Außenwerke. Medea benimmt sich nach seiner Meinung rücksichtslos im fremden Lande; daß sie ihn schelte, will er ihr, milde, wie er ist, nicht nachtragen, daß sie aber auch das korinthische Herrscherhaus schmähe, kann er nicht länger entschuldigen. Um ihrer selbst willen, um ihren Kindern Not und Mangel zu ersparen, bittet er sie nachzugeben. Dem Gleißner gegenüber entlädt sich Medeas ganzer Haß und ihre berechtigte Verachtung. Sie hält Jason vor, was sie alles für ihn getan, mehr dem Gefühle nachgebend als vom Verstande gelenkt. Er hat nicht den mindesten Grund gegen sie, denn er besitzt auch Kinder von ihr. Alles hat sie verlassen für ihn, der oft bittend vor ihr gelegen, überall sieht sie Feinde um seinetwillen: wohin soll sie sich nun bettelnd wenden! So gibt uns ihre gewaltige Rede den tiefen Eindruck, daß jede Schuld bei Jason ist. Und dieses Gefühl verstärkt sich, wenn wir nun die Gegenrede des Gatten hören, der selbst bekennt, daß er alle Redekünste aufbieten müsse, um nicht zu unterliegen. Jason, darauf bedacht, das Verdienst der Gattin herabzumindern, schätzt die wundertätige Liebe der Medea nicht so hoch ein; das habe, meint er herzlos, Kypris bewirkt, aber immerhin, Medea mag etwas geleistet haben. Doch was hat sie auch dafür empfangen! Sie ist zur Hellenin aus einer Barbarin geworden, hat Recht und Gesetz kennen gelernt, für ihre Wissenschaft Anerkennung gefunden: so hat ihr Mann sie erst zum wahren Menschen gemacht! Daß er aber wieder heiraten will, liegt an seiner Armut. Verliebt ist er durchaus nicht, darüber will er die Gattin beruhigen, aber er muß Medea und seinen Kindern helfen, indem er andere erzeugt, deren vornehmer Rang die aus erster Ehe hebt. Charakteristisch schließt diese saft- und kraftlose Rede mit einem allgemeinen Worte auf die Frauen und ihre eheliche Empfindlichkeit: ein Widerspiel zu dem, was Medea über diesen Punkt bemerkt hat. Sie antwortet denn auch mit einem neuen vernichtenden Schlage, nachdem sie alle sophistischen Redekünste von sich gewiesen:

warum hast du dann, wenn du Gutes wolltest, mir die Sache nicht offen dargelegt? Der dürftige Mann glaubt, das hätte sie wohl zu sehr aufgeregt; er bleibt weiter dabei, daß die Armut ihn zur neuen Heirat zwinge, und hält ihr auch wieder ihre Zornwut vor. Zum Schluß, wo ihm der Streit unbequem wird, ist er natürlich gern bereit, ihren Kindern und ihr jede Erleichterung auf der Reise zu erwirken; da sie ihn aber, angeekelt durch ein solches Almosen, von sich abschüttelt, glaubt er nun vollends alles für sie getan zu haben und spielt die gekränkte Unschuld. Das letzte Wort aber behält Medea, und drohend genug klingt es.

Der verlassenen Frau naht Hilfe: Aigeus, der König Athens, tritt auf. Medea fragt ihn nach dem Grunde seines Erscheinens, und von ihrer Anteilnahme an seinem kinderlosen Dasein freundlich berührt, erkundigt er sich auch nach ihrem Schicksal und läßt sich durch das Versprechen Medeas, seinem Unglück abzuhelfen, gewinnen, ihr ein Asyl in seinem Lande anzubieten. Aber Medea will völlige Sicherheit, sie verlangt einen Eid zur festeren Bürgschaft, und Aigeus vollzieht ihren Willen.

Nachdem der König sich entfernt, jubelt sie auf; ihr Plan kommt jetzt zur Entwicklung. Sie will Jason zurückrufen lassen, ihn durch freundliche Worte kirren, daß er die Kinder bleiben läßt — wozu er ja schon bereit war —, und diese der Kreusa die vergifteten Geschenke bringen können. Dann aber sollen ihre Söhne sterben und Jasons ganzes Haus vernichtet werden, einerlei, ob sie sich selbst dadurch für ihr Leben elend macht. Danach will sie fliehen, flüchten vor den Greueln ihrer eigenen Hand. Doch bei diesen Worten stockt sie; sie fühlt die ganze Entsetzlichkeit ihres Planes und braucht viele Worte, um sich vor sich selbst zu rechtfertigen. Auch der Chor kann sie nun nicht mehr umstimmen; sie ist fest entschlossen, in den Kindern den Vater zu treffen. Aber der Chor ist nicht zu überzeugen; in einem schönen Liede preist er Athen, fragt sich, wie die Mörderin gerade dort, in dem herrlichen Lande, eine Zuflucht finden könne, und stellt dann der Mutter das Bild ihrer Kinder, gegen die sie doch das Schwert nicht heben könne, vor Augen.

Von Medea gerufen stellt sich nun Jason ein, natürlich bereit, der Verstoßenen goldene Brücken zu bauen. Zum Schein gibt sie nach. Sie schließt sich allen seinen Gründen an, ja auch sein Urteil über die Frauen wiederholt sie zum Teil. Dann ruft sie die Kinder zur Be-

siegelung des ehelichen Friedens herbei. Aber sie weiß nicht, was sie damit tut; wie die Kleinen nun kommen, tritt der Anblick ihrer Unschuld in schärfsten Gegensatz zu ihrem eigenen Vorhaben; sie weint echte Tränen und muß doch wieder zur neuen Lüge greifen, um diese Zähren zu rechtfertigen. Dem Gatten fällt ein Stein vom schwachen Herzen; zufrieden, wie er mit diesem Ausgang ist, versteht er nun auch auf einmal Medeas früheren Zorn und glaubt, durch Medea scheinbar unterstützt, auch an die Aufrichtigkeit seiner Gründe. An seine Kinder sich wendend rühmt er seine Sorge um sie und erhofft ihr Gedeihen noch zu erleben. Da merkt er zu seiner unliebsamen Verwunderung, daß Medea noch weint. Aber er ist rasch beruhigt, um so mehr, als sein Weib ihm noch mit einer Bitte naht, die Kinder ihm nun doch lassen zu dürfen. Da Jason im Hinblick auf seinen Schwiegervater darüber zweifelhaft ist, so ersucht sie um eine Vermittlung dieser Bitte durch Kreons Tochter und fügt, als ihr Gatte dies zusagt, noch das Versprechen eines Geschenkes an ihre Nachfolgerin hinzu. Das ist ihm nicht recht; heuchlerisch bittet er zuerst Medea, ihre Habe zu schonen, dann erinnert er, der ja eine reiche Heirat schließen will, daran, daß eine solche Gabe dem stolzen Fürstenhause gegenüber doch peinlich sei, und endlich ist's ihm auch unangenehm im Hinblick auf die Braut, die lieber um seinetwillen das Gewünschte tun solle. Medea aber weiß ihn umzustimmen, und mit schrecklich zweideutigem Worte hofft sie, daß die Kinder ihr frohe Botschaft zurückbringen mögen. So macht sie ihr Fleisch und Blut zu Gehilfen ihrer Mordtat, von den Händen der Unschuld soll das vergiftete Brautkleid und der Kranz gereicht werden. — Der Chor begleitet sie auf ihrem Gange und malt sich die Folgen der Tat aus. Da kommt der Pädagoge mit den Kindern zurück und berichtet von der Gewährung der Bitte und der Überreichung der Gaben. Das durchfährt Medea; jetzt steht sie hart vor der furchtbaren Entscheidung. Sie schickt den über sie verwunderten Alten fort und spricht sich nun in jenem mit Recht berühmten Monologe voll Zweifel, Schwanken, Anläufen zum Entschluß, Wiederaufgeben der geplanten Tat über ihr Vorhaben aus, eine Szene, die spätere Dichter nachgeahmt haben, und deren Darstellung ein Vorwurf für die Kunst ward (vgl. Abb. 5 S. 13 ein pompeianisches auf Timomachos zurückgeführtes Gemälde). Schon der erste Anblick der zurückkehrenden Kinder ergreift sie, aber noch dreimal bricht danach die Mutterliebe in stets erneutem Ausdrucke hervor. Zuerst scheint Medea sicher ihres Tuns,

sie sieht die Kinder schon tot und beklagt aufs tiefste, daß sie nicht weiter Mutterpflichten an ihnen versehen könne. Doch je länger die Klage um alles schon Verlorene sich ausdehnt, desto näher kommt wieder das Mitleid, und ein Blick in die Augen der Kinder, das heitere Lachen der Knaben genügt, um den Entschluß der Rachsüchtigen zu brechen. Und nun naht ihr auch die Überlegung: warum soll sie sich selbst, nur um Jason zu verwunden, durch grauenvolle Tat doppeltes Leid zufügen? Jetzt verweilt sie bei ihrem eigenen Weh; da überfällt sie wieder das Bewußtsein, welche Rolle sie als Duldende spielen würde. Und wieder siegt der Haß, sie heißt die Kinder ins Haus gehen, sie will durch ihren Anblick nicht schwach werden. Aber kaum daß beide Knaben der Mutter gehorchen wollen, so kommt der zweite Anfall der Reue, freilich schon schwächer, um bald dem wiederholten Entschlusse zum Morde zu weichen: es gilt — ein neuer Grund — die Kinder nicht der Mißhandlung durch die Feinde preiszugeben. Denn schon ist die Zeit verstrichen, schon ist ja Glauke vergiftet; auf halbem Wege kann Medea nun nicht mehr einhalten. Sie nimmt Abschied von ihren Kindern; die Empfindung von der süßen Atmosphäre der Jugend vermag sie zwar nicht mehr wankend zu machen, aber sie ist doch der letzte Nachhall ihrer mehrfachen Zweifel vor der Tat. In der Erwartung der kommenden Ereignisse bleibt Medea auf der Bühne zurück.

Auf liebliche Weise entschuldigt der Chor, daß auch er gegen sonstige Frauenart einen Spruch wage, und entscheidet sich, daß Kinderzucht eine große Mühe und ein stetes Glücksspiel sei, daß Eltern in mannigfachster Weise bis ins Alter dadurch nur Kummer und Sorge gewännen. Da sieht Medea einen Boten kommen, der ihr kurz meldet, was geschehen ist, und sie zur eiligen Flucht auffordert. Aber die Mörderin will sich noch in grauser Wollust an den Einzelheiten weiden, und so muß der Bote ihr wie uns ausführlichen, echt Euripideischen Bericht geben. Es zeigt sich, daß Medea ihre Nebenbuhlerin ganz richtig beurteilt hat. Die Kinder, von allen im Hause als Unterpfand des wiederhergestellten Friedens begrüßt, waren der Braut ein Ekel und Greuel, und kaum konnte Jason die Verstimmte beruhigen; das vermochten erst die Geschenke, zu denen das Mädchen gleich griff. In voller Eitelkeit vor dem Spiegel sich zierend, ward sie von dem Gifte erfaßt und von der Flamme verzehrt: ein Vorgang, der von Euripides mit echt griechischer Plastik bis in gräßliche Einzelheiten hinein be-

schrieben wird. Dem Schicksal der Tochter verfällt auch der Vater, dessen Ende ebenso grausige Darstellung findet.

Die Flamme hat Medeas Opfer verzehrt, aber jetzt entbrennt erst die heißeste Racheglut der Mörderin. Noch einmal wappnet sie sich mit Kraft, dann stürzt sie rasend ins Haus hinein zu den Kindern; der Chor betet und klagt, da tönen schon die Jammerrufe der von der Mutter Bedrohten aus der Wohnung hervor. Es sind nicht die gewöhnlichen Laute der von einer Waffe Getroffenen hinter der Szene, wie sie nicht selten im griechischen Theater ertönen, sondern das Grausige und Jammervolle wird noch gesteigert durch die Wechselrede der flüchtenden Brüder, die sich vor der wütenden Mutter nicht zu retten wissen.

Zu spät erscheint Jason, um den Mord im Königshause zu bestrafen, noch ahnungslos über das jüngst Geschehene. Mit entsetzlicher Tragik läßt ihn der Dichter nach den Kindern sehen, um sie gegen die Verwandten des Herrscherhauses zu schützen: da hört er das Fürchterliche. Er will hinein ins Königsschloß, um die Mörderin zu strafen. Aber sie ist für ihn unerreichbar. Denn hoch auf dem Dache des Hauses erscheint jetzt Medea in ihrem Zauberwagen, der die ermordeten Kinder trägt. Unten steht Jason, hoffnungslos, hilflos, scheltend auf die Barbarin, jeder Zoll kein Held; oben das Weib, das um Liebe und aus Liebe alles getan, Gutes wie Böses, und im Bösen folgerichtiger als der Mann nun auf den kläglichen Gatten herabsieht und weiß, daß sie ihn vernichtet hat: eine Szene von einzig fürchterlicher Größe. Waffe auf Waffe schlägt ihr wilder Sinn dem Gatten aus der Hand, und selbst der Trost, die Kinder zu begraben, wird ihm durch Medeas Entschluß genommen. Als sie endlich auf einem Drachenwagen des Helios verschwindet, nachdem sie dem Schwächling nichts erlassen, ihm auch noch das Elend des Alters verheißen, bricht Jason in unmännlichen Klagen über das Erlittene zusammen.

Die gewaltige Größe der Tragödie hat die moderne Kritik nicht gegen eine Schwäche der Komposition blind gemacht. Wir sahen, daß die ersten Worte der Medea von einer düsteren Absicht gegen ihre Kinder zeugten. Dann jedoch scheint dieser Plan wieder aufgegeben, und Medea denkt nur daran, Jason, seine Braut und Kreon zu morden. Auch diese Absicht hält sie nicht völlig fest, sie will die Tat nun dahin ändern, Jason nicht zu töten, sondern in seinen Kindern zu treffen, und als selbst dieser Gedanke ihr des Sinnes zu entbehren scheint, findet sie einen letzten Beweggrund zum Kindermorde in der Bewahrung

der Knaben vor der rächenden Hand der Korinther, bekanntlich ein Zug aus der älteren Sage. Und doch tritt dann zum Schlusse wieder die seelische Vernichtung Jasons durch den Mord der Kinder als Absicht der Medea in ihr Recht. So geht dieses alles in einem nicht sehr wahrscheinlichen Wechsel durcheinander. Gleichwohl, der leitende Gedanke, durch die Kinder den Vater zu verwunden, ist vorhanden; er tritt, wie bemerkt, in der letzten Szene unverkennbar hervor, die uns zeigt, daß der Plan voll gelungen ist, daß alles, was noch in Jason von Gefühl lebt, auf den Tod getroffen ist.

Früh, schon von Aristoteles ist auch die Szene mit Aigeus getadelt worden. In der Tat, dieser plötzlich erscheinende wohlwollende Schützer Medeas erinnert etwas an einen Onkel der Komödie und hat vielleicht zur Einbürgerung dieser Gestalt, die auch dem Altertum bekannt war, Anlaß gegeben. Euripides hat diese Szene zum Teil nur deswegen eingelegt, um durch die Einführung der attischen Lokalsage vom athenischen Aufenthalt Medeas ein Loblied auf Attika singen zu können. Denn nötig war der Auftritt durchaus nicht. Eine Medea, die, komme was da wolle, ihre Kinder ermordet, und dann, nach vollbrachter Tat, durch ihren Ahn Helios geborgen wird, ist uns glaubhafter als eine solche, die trotz aller Leidenschaft als praktische Frau alles zurechtlegt und dann noch durch solch eine himmlische Post gerettet wird. Aber gerade dieser Widerspruch kennzeichnet Euripides, den Dichter, der gern Wirklichkeit und Wunder zusammenführt.

Als Ganzes aber bleibt das Drama von größter Überzeugungskraft. Der dreifache Mord, der die Vernichtung eines ganzen Menschenkreises schafft, wird uns nicht zu viel des Entsetzlichen, während wir in der „Antigone" im Selbstmord der Eurydike eine unnütze Steigerung des Gräßlichen sahen. Wir zürnen Medea nicht, ihre Verzweiflungstat ist glaublich; das tödlich verletzte Weib inmitten ihrer Opfer ist entsetzlich, aber empört uns nicht; denn Kreon, Glauke und besonders Jason haben ihr Schicksal verdient, und der Mord an den armen Kindern trifft ja auch Medea selbst ins Herz.

Wie Euripides eine „Antigone" zur Verbesserung der Sophokleischen geschrieben, so suchte ihn ein Dichter des 4. Jahrhunderts, Neophron, durch eine neue Medea zu übertreffen, von der wir nichts Weiteres wissen. Auch Neuere, wie Grillparzer, hat der Stoff gereizt, aber alle sind nur Epigonen des alten großen Dichters geblieben.

Euripides' Hippolytos.

Wieder eine neue Frucht von Euripides' Studium des weiblichen Geschlechtes brachte der 428 aufgeführte „Hippolytos". Es handelt sich hier um die Leidenschaft der Phaidra zu ihrem Stiefsohne Hippolytos. Der junge Mann, des Theseus und einer Amazone Sohn, hat nur Leidenschaft für die Jagd und huldigt allein seiner Schutzpatronin Artemis. Phaidra, von dem nicht mehr jungen Gatten Theseus abgestoßen, seufzt nach dem schönen kalten Jüngling. Eine Liebesvermittlung durch die Amme der Phaidra wird von Hippolytos scharf abgewiesen, und nun tötet sich die Getäuschte, nachdem sie vorher in einem Briefe, den sie in die Hand nimmt, ihren Stiefsohn lügnerisch eines Anschlages auf ihre Tugend bezichtigt hat. Theseus findet das Blatt und flucht seinem Sohne. Poseidon erfüllt die Bitte seines alten Freundes Theseus, ein Ungeheuer des Meeres macht Hippolytos' Rosse scheu, und der Jüngling findet dabei seinen Tod. Nur zu spät erkennt der Vater am Sterbebette des Sohnes seinen Irrtum.

Es ist ein sehr bedeutendes Drama: ein altes, in der Poesie fast aller Völker wiederkehrendes Thema wird mit solcher Meisterschaft behandelt, daß die spätere Dichtung bis auf Racine herab wie auch die antike Malerei sich des Stoffes bemächtigt hat. Die Liebesraserei der Phaidra, die Anfälle ihrer Krankheit, die stockende und verstohlene Erklärung über den Gegenstand ihrer Liebe, das perfide und kupplerische Wesen der Amme, eines neugeschaffenen Euripideischen Typus, deren Eilfertigkeit und Taktlosigkeit die Hauptschuld an der unheilvollen Entwicklung trägt, Theseus' Haltung, der das Übermaß seines Zornes dem sittenstrengen Sohne gegenüber in erregten allgemeinen Betrachtungen entlädt, um dann endlich sehr persönlich zu werden — dies alles zeigt vollendete Meisterschaft.

Das Stück führt den Namen „Hippolytos", aber die Hauptgestalt ist Phaidra. Wilamowitz hat die kalte Tugend des dem Naturtriebe sich versagenden Jünglings, dem dann verbotene Leidenschaft ohne seine Schuld verderblich wird, trefflichst charakterisiert. Aber mehr als Hippolytos' tragisches Schicksal fesselt uns das Wesen und Handeln der Stiefmutter; wir vergessen über ihrer Erscheinung das Verbrechen ihrer Liebe. Phaidra wie Medea werfen mit dem Radikalismus des Weibes alles fort, was sie besitzen, Medea gilt es gleich, ob sie ihr eignes Dasein zerstört, wenn nur der Urheber ihrer Leiden, Jason, vernichtet

ist, Phaidra tötet sich selbst, sicher, daß diese ihre Tat den Hippolytos vernichten wird. In beiden Frauen ist das Dämonische verschmähter weiblicher Liebe zu furchtbarer Entwicklung gekommen.

Auch dieser bedeutende Frauencharakter ist wie der der Medea nicht auf einmal in des Dichters Seele entstanden und ausgeschaffen, sondern, durch Studien vorbereitet, langsam zu dem geworden, was er ist und bleibt. Wie der „Medea" die „Peliaden" und der „Aigeus" vorangingen, so haben wir vor dem „Hippolytos" einen anderen, den „sich verhüllenden Hippolytos". Hier bekannte das liebende und zauberische Künste übende Weib selbst ihre verbrecherischen Wünsche, Hippolytos verhüllte sich vor Scham das Haupt, und Phaidra verklagte ihn dann selbst. In unserem Stück haben wir also eine Umgestaltung zu einem bedeutenderen Werke. Sophokles hat dann den gleichen Vorwurf in einer „Phaidra" behandelt, das Euripideische Drama also nachgeahmt und zu überbieten gesucht. Aber diesmal scheint sein Gegner siegreich geblieben zu sein.

VII. Sophokles' Ödipus.

Die moderne Stilkritik, die schon zu manchem bedeutsamen Ergebnis geführt hat, läßt in der Reihe der Sophokleischen Dramen auf die „Trachinierinnen" den „Ödipus", später im Unterschiede zu dem zweiten Stücke des Namens „König Ödipus" genannt, folgen; andere haben den Ödipus jenen vorangestellt; ein Versuch (E. Bruhns), die Tragödie ganz an den Anfang, in die fünfziger Jahre des 5. Jahrhunderts zu setzen, hat wenig Anklang gefunden. Eine genauere Fixierung scheint augenblicklich noch unmöglich. — Das Drama hat im Altertum tiefen Eindruck gemacht. Freilich erhielt es nicht den ersten Preis, doch fand schon Aristoteles, da er seine bedeutenden, wenn auch etwas engen Theorien über die Poesie aufstellte, daß seine beiden Anforderungen an ein Drama, die Erregung von Furcht und Mitleid, besonders in dieser Tragödie erfüllt würden. Namentlich aber hat sich nach der bei Sophokles hervortretenden Schicksalsidee das griechische Denken über diese Frage nachhaltig orientiert. — Der Dichter hat einen alten Stoff benutzt, die Sage des Ödipus, der als Kind von seinen Eltern ausgesetzt, dann von Hirten gefunden wird, später ahnungslos seinen eigenen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet, nachdem er die Thebaner von einem Ungeheuer, der Sphinx, befreit hatte; im alten Epos

fluchte die Mutter, des Inzestes innegeworden, ihrem Sohne. Sophokles hat manches erneuert, vor allem aber mit genialem Griffe die allmähliche Entdeckung des Frevels wider die Natur, den Ödipus unwissentlich begangen, zum Körper seines Dramas gemacht; ein Hin und Her von Furcht und Hoffnung, wie es sich wohl selten erschütternder auf der athenischen Bühne abgespielt hat.

Unmittelbar wie gewöhnlich führt uns der Dichter durch den Prolog, der sich wieder aus zwei Personen zusammensetzt, mitten in die Dinge hinein. Wir erfahren alles, das Elend des Volkes, das unter der Pest — eine Neuerung des Sophokles — dahinstirbt, die Tötung des alten Königs Laios: so wird zuerst die Stimmung des Landes gekennzeichnet, sodann die Tatsache, um die sich alles dreht, skizziert. Mit dem ersten Schritte nun, den Ödipus auf die Orchestra aus dem Palaste tut, charakterisiert er sich selbst: es ist der sorgende König, der wahre Landesvater, der in seines Volkes Wohl und Wehe aufgeht. Das weiß die vor dem Tore des Palastes lagernde Gemeinde selbst am besten; er hat die Stadt schon einmal befreit, er wird ihr auch jetzt helfen. Und in der Tat, er selbst, der beste Patriot des Landes, hat schon alles im voraus bedacht, hat in seiner Not — denn keiner, sagte er mit tragischer Ironie, leide so wie er — Kreon zum Orakel von Delphi gesandt und erwartet ihn schon lange zurück. Sofort erscheint der Ersehnte, wie denn die Ereignisse sich in diesem Stücke des Sophokles mit großer Schnelligkeit vollziehen, und die Situationen genau aufeinander zugeschnitten werden. Doch scheint der Nahende immerhin nach seinem Äußeren glückbringend, entsprechend Sophokleischer Dichtungsweise, die das Schlimme zuerst sich scheinbar freundlich vorbereiten läßt. Kreon will jedoch die Nachricht dem Ödipus lieber in aller Stille mitteilen, aber der edle König kennt keine Geheimnisse vor seinem Volke, und so erfahren wir unmittelbar die wichtigsten Dinge. Apollon verlangt die Bestrafung der Mörder des Laios, den Ödipus nie gesehen haben will; weitere Fragen ergeben den Tatbestand; nur ein Zeuge des Ereignisses lebt noch. Dieser hat berichtet, Räuber hätten einst den König erschlagen. Der sehr berechtigten Frage des Ödipus, warum man denn damals nicht den Mord gesühnt habe, begegnet Kreon durch den Hinweis auf die Bedrohung des Landes durch die Sphinx. Demnach ist Ödipus vor eine ganz unerledigte Sache gestellt, und es beginnt jene Untersuchung, die durch den leidenschaftlichen Eifer des gewissenhaften Königs bald eine tragische Entwicklung nehmen soll.

Der einziehende Chor, fünfzehn Greise, gibt die Stimmungsfarbe des Augenblicks, Todesleid und Hoffnung auf der Götter Beistand. Aufs neue ist der Landesfürst tief im Innern bewegt, aufs neue will er alles daran setzen, des Mörders habhaft zu werden, und, immer fester sich selbst die Schlinge schürzend, spricht er einen schweren Fluch gegen den Täter aus. Die ganze Stadtgemeinde soll ihrem Könige beim Vollzug der Strafe helfen, die sie eigentlich schon früher hätte verhängen müssen. Im Vollgefühle seiner jetzigen Stellung, als Mann der früheren Königinwitwe, empfindet Ödipus seine Verantwortung und wieder spricht er ahnungslos vorbedeutende Worte. Aber nicht durch Worte allein wird er sich selbst zum Richter, sondern, wie schon angedeutet, auch durch Taten, durch diese tragische Gewissenhaftigkeit, die ihn jedes Mittel versuchen läßt, dem Mörder auf die Spur zu kommen. Wie der König schon früher den Kreon entsandt hate, so braucht er auch jetzt vom Chor nicht gemahnt zu werden, noch bei dem altberühmten thebanischen Seher Teiresias, neben Apollon hier eigentlich eine Doublette (Robert), Hilfe zu suchen; schon lange hat er nach ihm geschickt und ungeduldig wie jenen erwartet er diesen. In solcher Stimmung achtet er denn auch nicht besonders auf eine beiläufige Bemerkung des Chores über allerhand Erzählungen, daß Wanderer den König erschlagen hätten, obwohl dieser Bericht ja schon der Wahrheit ein wenig näher kommt; denn sein ganzes Innere bebt dem Seherspruche entgegen. Teiresias erscheint; wieder steht der Seher einem Könige gegenüber, dessen Schicksal er in den Händen hält. Doch der Greis ist tiefbetrübt darüber, daß er da klar sehen muß, wo es nicht mehr hilft; er will sich wieder entfernen, um nicht Ödipus' Elend zu verkünden. Das aber nützt dem Könige nichts, er wird zornig und, da Teiresias weiter schweigt, bezichtigt er ihn schon der Mitschuld. Und die Szene wird immer tragischer. Denn wie nun der Seher dem Könige zuruft: der Mann bist du, und dunkle Worte von Blutschande fallen läßt, nennt ihn Ödipus blind an Sinnen und Verstand, er, der selber in der Irre umhertappt und so bald sein Augenlicht verlieren soll; auch wittert er Kreons Machenschaften hinter allem diesen, und spricht sich in einer längeren heftigen Rede über das Schicksal des Königtums wie über seine eigene Herrschaft und ihre Gewinnung aus. Nun aber erhebt sich Teiresias in seiner ganzen Würde, und gibt, wenn auch noch immer in verhüllenden Worten, dem leidenschaftlichen Herrscher sein Schicksal kund. Der König hört und merkt nichts; Teiresias muß ihm

erst in einem letzten, beim Scheiden ausgesprochenen Worte von seinen Eltern etwas sagen. Darüber will Ödipus jetzt Bescheid wissen, aber der in seinem Gotte wie auch in der eignen Ehre tiefbeleidigte Greis wendet sich schon zum Gehen und gibt nur noch dunkle Andeutungen, um zuletzt von dem Täter fast unpersönlich zu sprechen. So wird denn durch die Schuld des Königs die Entdeckung hinausgeschoben; er muß auf anderem, qualvollem Wege furchtbare Klarheit erhalten.

Nach dem Gesange der Greise, die noch an Ödipus festhalten wollen, entspinnt sich eine jener heftigen, uns schon aus der „Antigone" bekannten, echt Sophokleischen Szenen zwischen einem gereizten Herrscher und einem schuldlosen Untertan. Kreon ist, vermutlich durch Teiresias, Kunde vom Verdachte seines Schwagers gegen ihn selbst geworden; er eilt nun, dies Mißtrauen zu zerstreuen. Der König hat nicht ohne Scharfsinn eine Lücke in dem bisherigen Bericht über die Ereignisse bei Laios' Tod entdeckt; wie er es früher befremdlich fand, daß man die Sache nicht gleich untersucht, so begreift er jetzt nicht, daß man nicht schon damals Teiresias' Kunst beansprucht habe, und kann daher nicht von dem Gedanken an eine Intrige ablassen. Sein Schwager sucht ihn durch den Hinweis darauf, daß er schon durch seine Verwandtschaft mit dem Herrscherhause alle Vorteile einer hohen Stellung ohne deren Lasten besitze, zu beruhigen und mahnt ihn, vor allen Dingen Gerechtigkeit zu üben. Ödipus aber ist durch seine Sorgen um das Vaterland in einen Zustand völliger Raserei geraten, und erst Jokastes Erscheinen kann die zürnenden Männer ein wenig besänftigen. Doch auch noch der Chorführer muß sich einmischen und seinerseits darauf hinweisen, daß beim Streite der vornehmsten Männer die Wohlfahrt des Landes nicht gedeihen könne. Um Jokastes willen bequemt sich endlich Ödipus zu einem Kompromiß, das wieder in Worten unbewußter Ironie Ausdruck findet. Kreon geht. Verstimmt bleibt Ödipus mit Jokaste zurück und erzählt ihr von der Ursache des eben beendigten Zwistes. Die Königin, beträchtlich älter als ihr Gatte und darum von ihrer eignen geistigen Überlegenheit überzeugt, beweist ihm tragisch genug gerade an Laios' Schicksal die Nichtigkeit aller Sehersprüche. Aber ihre Erzählung, wie ihr früherer Gatte gegen einen Orakelspruch von Räubern an einem Kreuzweg umgebracht worden sei, wirft einen furchtbaren Schatten in Ödipus' Seele; die Ähnlichkeit beider, ihm selbst und Laios gegebenen Orakel außer acht lassend, erinnert er sich nur des Kreuzweges, und sein Entsetzen steigt,

je mehr er von den Einzelheiten vernimmt. Schon glaubt er völlig vernichtet zu sein, er hofft nur noch, der einzige entronnene Diener des Laios werde durch seine Aussage die Befürchtungen nicht bestätigen. Aber noch ist es nicht so weit, noch ahnt er nicht alles. Seine Erzählung von einer Beschimpfung durch einen Gast des Königs Polybos, der ihm unechte Geburt vorgeworfen, sein Bericht von seiner Begegnung mit dem Greise am Kreuzweg, die, an dieser Stelle mit größter Kunst eingeflochten, ein wichtiges Stück der Vorgeschichte des Dramas enthält, zeigt uns, daß er sich zwar für den Mörder des Landesherrn, für den blutbesudelten Gatten der Königin hält, daß er aber die wahren Greuel, die ihm geweissagte Mordtat an seinem Vater, die Verbindung mit seiner Mutter noch in der Zukunft vor sich sieht. So tritt sein Mangel an Kombination bei aller sonstigen Umsicht erschreckend zutage. Wir begreifen ihn kaum. Ihm sind Zweifel an seinen Eltern durch Teiresias und schon früher durch jenen trunkenen Gast aufgestoßen, er hat Laios erschlagen und glaubt nun, er könne das Gleiche an Polybos vollziehen und noch einmal eine ältere Frau heiraten! — Nur Jokaste bleibt, wo selbst der Chor seine Bedenken nicht verschweigt, ruhig und macht sich aus allem weiter kein Arg, da doch ihr und Laios' Kind bald gestorben sein müsse. Jener Diener aber, jetzt ein Hirte, soll geholt werden.

Während der Chor unter Protest gegen die eben vernommenen frevelhaften Worte seinem Gottvertrauen Ausdruck verleiht, bereitet sich Jokaste zum Opfer für Apollon vor, um ihrem Manne, der in der furchtbaren Qual der Ungewißheit bald auf diesen, bald auf jenen hört, zum Frieden zu verhelfen; sie ist fern von aller wirklichen Gottlosigkeit, sie will nur nach ihren eignen Erfahrungen nichts von Orakeln wissen. Da kommt noch vor dem Hirten ein Korinther, um mit Ödipus zu sprechen; er bringt die Kunde von Polybos' Tode. Ödipus fühlt sich von schwerster Last befreit, nun kann er seinen Vater doch nicht mehr töten; Jokaste steht mit überlegener Ruhe da, hat sie doch das alles schon immer gesagt. Aber während beider Seelen sich in Freude vereinigen, ist die Katastrophe schon auf dem Wege. Ödipus kann in seiner Gewissenhaftigkeit doch nicht von dem Gedanken an die Mutter lassen. Da beruhigt ihn der etwas geschwätzige Korinther, geradeso wie es vorher Jokaste versucht hatte — mit demselben traurigen Erfolge. Ödipus ist nicht Polybos' Sohn; das Nähere, wie man ihn als Kind gefunden, wird ein Freund des Korinthers, der einst mit

ihm Hirte gewesen, aussagen können. Jokaste leidet entsetzliche Qualen; jetzt ist ihr alles klar. Aber in ihrer tiefen Liebe zum Gatten bangt ihr davor, das Forschen allzuweit fortzusetzen. Ödipus jedoch, der energische Wahrheitssucher, ist weiter denn je von der Erkenntnis entfernt; er täuscht sich, wie erst über Teiresias und Kreon, so jetzt völlig über die Motive seiner Gattin und setzt bei ihr, die unter einem Wehruf auf ihn die Szene verläßt, nur törichten Adelsstolz voraus. Auch der Chor ist noch ahnungslos und erschöpft sich in phantasievollen, den Zuschauer peinigenden Vermutungen über die Herkunft des Herrschers. Bald aber hört jeder Zweifel auf; denn der Hirte erscheint; freilich muß er erst gezwungen werden, auszusagen, weil er sich fürchtet und Strafe für seinen Ungehorsam von damals erwartet. Endlich bekennt er, und die Verzweiflung seiner Seele um Ödipus bereitet uns ergreifend auf des bald hinwegstürzenden Königs Elend vor.

Aus der Tiefe der Schwermut steigt das Lied des Chores empor. Das allgemeine Menschenelend bildet den Ausgang seiner Empfindung, aber bald ist er bei Ödipus' entsetzlich schnell gewendetem Schicksal angelangt. Doch bleibt ein letzter Rest von Dankbarkeit für die Taten des Königs im gebrochenen Herzen zurück.

Ein Diener kommt aus dem Hause und bringt die Kunde von dem im Palaste geschehenen Unheil. Die Königin hat sich erhängt, nachdem sie ähnlich wie Eurydike in der „Antigone" ihr vergangenes Dasein verflucht, Ödipus hat sich mit gleich pathetischen Worten die Augen, die solche Greuel nicht mehr sehen sollen, geblendet; der Akt dieser Blendung wird mit der Deutlichkeit geschildert, die das Altertum kennzeichnet und die uns schon bei Glaukes Verbrennung in der „Medea" begegnet ist.

Und jetzt tritt der Unselige heraus, in seinem elenden Zustande, und singt, bejammert von dem Chore, sein Klagelied, um dann nach tragischem Brauche in längerer Rede die Gründe, die ihn zur Blendung getrieben, darzulegen. Er ist ganz erfüllt von dem Gefühle seiner Unreinheit, er verlangt seine Ausstoßung aus dem Lande. Der Chor ist nach der antiken Anschauung von solchen durch die Gottheit verfolgten und verfluchten Menschen außerstande, den Unseligen zu trösten. Wen eine höhere Macht so geschlagen, vor dem weicht der Mensch des Altertums wie vor einer Befleckung zurück; dasselbe haben wir auch in der „Antigone" beobachtet. Auch der herannahende Kreon, dessen Anwesenheit Ödipus mit tiefer Beschämung empfindet, kann da nicht

anders denken, obschon er erst noch einmal wegen der Austreibung des gestürzten Königs beim Orakel anfragen will. Aber er gewährt ihm die Bitte, seine Töchter zu sehen; denn die Sorge um die Söhne nimmt Ödipus, wie Alkestis in ihrem Vermächtnis, leichter, nur der Mädchen solle sich Kreon annehmen.

Sie erscheinen, der Vater schließt sie in die Arme. Mit der schonungslosen Offenheit der Antike malt sich Ödipus das seiner Töchter harrende Leid aus, wünscht ihnen aber zuletzt, indem er sie dem Kreon empfiehlt, doch ein besseres Dasein, als er selbst gehabt. Dann führt ihn Kreon weg, und Ödipus schließt mit dem Hinweis, niemanden selig vor dem Ende zu preisen, dessen sei sein Schicksal Zeuge: ein Schluß, der nicht deswegen unecht zu sein braucht, weil er uns recht trivial bedünken will. —

Auch diese Tragödie des Sophokles ruht durchaus auf sich und hat ihre eigne Tendenz. Ein Geschlechtsfluch, noch bei Aischylos von großer Bedeutung, ist nicht vorhanden, und auch ein eigentlicher Ungehorsam des Laios wird hier nicht hervorgehoben wie dort, wo von der dreimaligen Warnung die Rede ist, die Apollon an Laios hatte ergehen lassen. Hier wird nur gezeigt, daß Ödipus' Eltern einen Spruch über ihr zukünftiges Kind erhielten, daß sie, wie jeder Mensch es in ihrer Lage getan, dem Schicksal zu entgehen suchten. Dasselbe unternimmt ja auch ihr Sohn. Aber alles ist umsonst: der Mensch, sein Dichten und Trachten ist machtlos gegenüber der Gottheit, die gerade durch die irdischen Vorbeugungsmaßregeln ihr Ziel erreicht. So wendet sich das Stück wider die sophistischen Gegner der Orakel, d. h. wahrscheinlich gegen Euripides, der wohl einmal einen athenischen König in der Not alle Seherssprüche durchprüfen läßt, aber einen Kalchas verwirft. Es ist durchaus die Tendenz, die auch bei Herodot zutage tritt. Wie dieser den Lyderkönig Kroisos als einen frommen Herrscher darstellt, an dem sich gleichwohl die Macht der Gottheit furchtbar bewährt, die seinen Versuch, der Erfüllung des Göttervorzeichens zu entgehen, mißlingen läßt, so ist bei Sophokles der Wille der Götter in gleichem Sinne tätig. — Dieser göttliche Wille nun erscheint uns Modernen unbarmherzig, immer wieder fühlen wir durch ihn mehr oder minder deutlich unser eignes liebes Ich bedroht. „Aber liegt denn", sagt Amelung überaus treffend, „eine Auffassung zugrunde, die uns modernen Menschen so fernsteht? Haben es uns nicht die tieferen Blicke in die Entwicklungsart menschlichen Wesens gelehrt, daß ein jeder von uns seinen

Zwang mit ins Leben bringt an innerer Veranlagung, an äußeren Verhältnissen, und führt nicht der Kampf des Einzelwesens, das sich aus diesen Fesseln losringen möchte, fast einen jeden von uns zu tragischen Konflikten, und in so manchem auch zur Katastrophe, denn den wenigsten ist die Kraft beschieden, sich durchzuringen, und auch das Maß dieser Kraft gibt uns nicht unser Wille."

Damit aber nun dieses geweissagte Schicksal sich erfülle, muß freilich viel Wundersames geschehen, ja manches in unserem Sinne recht Unwahrscheinliche sich vollziehen. Es ist schon merkwürdig genug, daß Polybos gerade jetzt gestorben ist, wo seine Person aufs neue von so großer Bedeutung für Ödipus geworden ist, aber noch viel eigenartiger ist die Rolle, die der Hirt in dessen Leben spielt. Er setzt das Kind aus, er ist bei Laios' Mord anwesend, um allein zu entkommen, er vernichtet durch sein Zeugnis den Ödipus. Dabei ist denn Sophokles, wie Wilamowitz treffend beobachtet hat, ein Versehen zugestoßen: der Hirte kehrt erst nach Ödipus' Thronbesteigung heim, der doch die Jokaste nicht bekommen konnte, ehe der Tod des Laios in Theben bekannt war. Aber auch schon von Aristoteles sind solche kleine Fehler hervorgehoben worden.

Wir sprachen soeben von Sophokles' Gegensatz zu Euripides. Auch auf dem Gebiete der dichterischen Technik sehen wir diesen hier hervortreten. Es ist bekannt, welche Bedeutung bei Euripides die Wiedererkennungsszenen besaßen; er hat dieses Motiv mit besonderer Kunst ausgebildet. Auch im „Ödipus" haben wir eine Erkennung, aber von welch furchtbarem Wesen! Nichts von jenem Ergreifenden, Rührenden solcher Szenen, wo Eltern ihre Kinder, Schwestern ihre Brüder wiederfinden, sondern der Held des Dramas spürt auf seiner eigenen Fährte nur sich selbst auf. Mit vollem Recht hat das Altertum gerade diese Wiedererkennung gepriesen.

Diese Selbstentdeckung aber, die Entwicklung also des Dramas beruht allein, wie schon bemerkt, auf dem Charakter des Ödipus. Seine Liebe zu seinem Volk, sein rücksichtsloser Wahrheitssinn treiben ihn von Handlung zu Handlung; er selbst trägt mit hastiger Hand Stein auf Stein vom Bau seines Glückes ab. Bei aller Umsicht der Untersuchung bleibt er ein kurzsichtiger Mensch, unvermögend, die bereitliegenden Tatsachen zum Schlusse zu sammeln, für unser Gefühl fast zu einsichtslos. Aus diesem Mangel seines Wesens entstehen auch die retardierenden Momente, und so geht aus dem Charakter des Helden fast das ganze Drama hervor.

Euripides hat ebenfalls einen „Ödipus" geschrieben, von dem wir so viel erkennen, daß hier wieder der Mann gegen die Frau, die ihren Gatten im Unglücke nicht verlassen will und ihm ins Elend folgt, zurückgestellt ist. Auch dieses Stück, dessen Gang Robert behandelt hat, fand im Altertum seine Liebhaber, ohne doch als Konkurrenzdrama die Wirkung des Sophokleischen zu erreichen. Für uns bleibt diese Tatsache ein neues Zeugnis des Dichterkampfes jener Zeiten, auf dessen Lebhaftigkeit selbst unsere so unendlich lückenhafte Überlieferung uns oft hinweist.

VIII. Sophokles' und Euripides' fernere Tätigkeit.

Nicht minder als die Greuel des Labdakidenhauses haben bekanntlich die des Atridengeschlechtes die griechische Tragödie beschäftigt. Mit eindringendem Ernst hatte Aischylos den Muttermord behandelt, furchtbare Strafe ließ er die Tat treffen, spät und schwer gewonnene Sühne ihr zuteil werden. Auch Sophokles hat in mehreren verlorenen Stücken Stoffe aus der Peripherie dieses Sagenkreises behandelt; wir wissen, daß er wie Euripides die Opferung der Iphigenie in Aulis zum Vorwurfe genommen, und beide große Dichter sehen wir nun in zwei gleichnamigen Dramen um den Preis ringen, wer von ihnen das Problem der Elektra, der Tochter einer Gattenmörderin, der Schwester und Mithelferin eines Muttermörders, am glaubhaftesten lösen werde. Es steht jetzt fest, daß Sophokles mit seiner Tragödie vorangegangen ist. Er versucht hier, dem Muttermorde seine Schärfe zu nehmen, und ihn sowohl aus objektiven Beweggründen wie aus dem Charakter der Hauptgestalt selbst erklärlich zu machen. Denn wenn auch Orestes hier der wirkliche Täter, der Vollzieher des Schlages gegen die eigne Mutter ist, so hat der Dichter doch mit besonderem Bedacht der Elektra die ganze Glut des Hasses, aus dem die Tat hervorwächst, in das Herz gelegt, hat sie selbst in rasender Wut den Bruder zum Morde anfeuern, ja sogar einen Akt der Verzweiflung gegen den Buhlen der Mutter, Aigisthos, planen lassen. Orestes ist nur der physische Vollstrecker des weiblichen Racheplanes, er hat nicht wie bei Aischylos einen drohenden Auftrag von Apollon erhalten, sondern nur einen klugen Rat, wie er die schon beschlossene Rache am besten vollziehen könne. So beherrscht denn Elektra, mag auch der letzte entscheidende Akt durch Orestes geschehen, das Drama nach seinem vollen Umfange.

Damit nun dieses Seelenleben der Heldin des Stückes zur ungehemmten Darstellung komme, läßt uns der Dichter sofort die äußere Entwicklung völlig übersehen. Der Prolog, nach Gewohnheit durch das Gespräch zweier Personen gebildet, des umsichtigen Pädagogen und des zur Tat fest entschlossenen Orestes, zeigt uns, wie alles vor sich gehen soll; durch eine Scheinmär vom Tode des Sohnes wird die Mutter und ihr Gatte getäuscht, um dann der Rache desto sicherer zu verfallen. Dann erscheint vor uns die verzweifelte Elektra, wir lernen ihre ganze traurige Lage kennen; die Mutter und Aigisthos tun ihr jegliches Herzeleid an, sie planen, sie mit ihren Klagen um ihren Vater lebend in ein unterirdisches Verließ zu versenken. In ihrer Einsamkeit hat sie nur den einen Gedanken an Orestes, dessen rächendes Kommen sie erwartet; sie steht ganz allein, denn die liebenswürdige, aber oberflächliche Schwester Chrysothemis hat ihren Frieden mit der Mutter geschlossen und versteht Elektra in ihrer Unnachgiebigkeit und Treue für den Toten nicht. In der Tat, Klytaimestra ist keine Mutter, sie mordet in Gedanken ihre Kinder; ihre Freude schlägt hell empor bei der ausführlichen Kunde vom Tode ihres Sohnes, ihr Wesen ist also noch weit unnatürlicher als das der Äschyleischen Gestalt: die Furchtbarkeit des Muttermordes, zu dem Elektra selbst den Bruder mit dem Worte: „Schlag' noch einmal zu!" antreibt, soll durch alles das, was Klytaimestra tut und empfindet, fast aufgehoben werden. So ist denn auch von den Erinyen dieser Mutter nicht mehr die Rede. Dazu fehlt diesem schlechten Weibe, das bei Aischylos durch seinen dämonischen Charakter noch einen gewissen Adel behält, jede Rechtfertigung ihrer Tat; Elektra weiß in einer sehr Euripideisch gefärbten Szene die Scheingründe der Mutter, namentlich den Hinweis auf Iphigeniens Opferung, zu schlagen. Und auch die Gottheit droht der Königin. Während bei Aischylos der Traum vom blutsaugenden Drachen Orestes' Tat als das erscheinen ließ, was sie war, so haben wir hier in dem Traum vom Zepter des Agamemnon, dessen Schößling das mykenische Land beschatten solle, eine ganz andere, Orest freundlichere Vorbedeutung. Und doch hat der Dichter es wohl gefühlt, daß sich die Entsetzlichkeit des Muttermordes nicht leugnen ließ, und daher versucht, auch durch seine äußere Technik von dem Gedanken an die gräßliche Tat abzuziehen. Aischylos läßt Klytaimestra nach Aigisthos fallen, das Furchtbarste kommt zuletzt; bei Sophokles hat Orest nach dem Muttermorde nicht mehr viel Zeit sich zu besinnen,

sondern muß gleich auch Aigisthos töten. So sollen wir, indem Aigisthos' Todesangst noch breitere Darstellung findet, über die frühere schrecklichere Tat etwas hinwegkommen.

Ein anderes Äschyleisches Motiv scheint nur berührt zu sein, um gleich wieder aufgehoben zu werden: der Fund der Locke, von dem Chrysothemis strahlend der Schwester berichtet; denn bald weiß Elektra durch die Trauerkunde von Orestes' Tod dieser Nachricht ihren Wert zu nehmen. Aber eben dadurch wird die dramatische Verwicklung um so spannender. Wir erleben einen etwas anderen Vorgang als im „Ödipus". Wurde in diesem Stücke durch allerhand retardierende, scheinbar günstige Momente die traurige Entwicklung hinausgeschoben, so sehen wir hier durch einen anscheinend ungünstigen Umstand das Eintreffen des ersehnten Ereignisses verzögert. Die Locke ist wirklich von Orestes niedergelegt, aber der Glaube an sein Erscheinen wird verworfen, bis dann endlich die Geschwister sich in fast tragischer Freude wiederfinden können: eine Erkennungsszene, die man mit Recht hoch gepriesen hat. Jetzt hat endlich das verzweifelte, gepeinigte Mädchen seine Ruhe im Arm des Bruders gefunden, Elektra darf, nachdem die Gefühle der Pietät, des Hasses, der Einsamkeit, der Sehnsucht ihr Herz zerrissen haben, befreit aufatmen.

Wir haben schon mehrfach beobachtet, daß bei Sophokles die Handlung aus den Charakteren neu erzeugt wird. Auch hier liegt dasselbe vor. Die Kunde von des Bruders Tod läßt die leidenschaftliche Elektra den verzweifelten Plan gegen Aigisthos' Leben fassen. So ist sie also völlig auf dem Wege, auf dem ihr Bruder wandelt; sie bereitet eine Tat vor, die Orest, wie oben bemerkt, nur ausführt. Der Dichter mußte durch ihn die Entscheidung geschehen lassen, aber mit vollem Bewußtsein hat er Elektra aus der Stimmung des Jammers auf den Pfad des Handelns geführt.

An die „Antigone" ist im Hinblicke auf dieses Schwesternpaar öfter erinnert worden. Nicht mit Unrecht: die schroffe, verbitterte Elektra, die bei der Chrysothemis so wenig Verständnis findet, erinnert wohl an Antigone und ihr Verhältnis zu Ismene. Aber doch ist hier viel mehr Leidenschaft entwickelt worden; die Antigone hat nichts von Selbstqual. Und Ismene ist dazu weit inniger und edler als die ganz und gar dem Augenblick sich bequemende Chrysothemis.

Euripideische Farben fehlen in dem Drama nicht. Wir haben eben in dem Redekampf zwischen Mutter und Tochter etwas derartiges ge-

funden und dazu betont, daß Klytaimestras Argumente doch etwas sophistisch und leicht zu widerlegen sind. Da verstand freilich Euripides seine Sache besser.

In der Tat hat er etwa im Jahre 413 den Versuch gemacht, die „Elektra" seines Nebenbuhlers und zugleich Aischylos' „Choephoren" durch eine neue „Elektra" zu verbessern. Es ist eine interessante „Streitschrift" (Steiger), die dabei herausgekommen ist. Euripides hat von den beiden anderen manches übernommen; die Gründe, die Klytaimestra zu ihrem Tun getrieben haben sollen, stehen ebenso vollständig bei ihm wie bei Aischylos, in beiden Dramen ist Orest unschlüssig und nachher durch seine Tat schwer erschüttert, bei allen drei Dichtern endlich spielt Pylades entweder gar keine oder fast gar keine Rolle. Aber die Änderungen liegen auf der Hand. Nicht nur, daß Euripides die Erkennungszeichen des Orest, die wir in den „Choephoren" fanden, die Sophokles nur schwach verwendet, durch Elektra mit deutlicher Polemik als ganz unzulänglich verwerfen läßt, er hat auch die Gestalten der Sophokleischen Elektra und Klytaimestra wesentlich umgebildet. Elektra ist hier zu einem durchaus abscheulichen Weibe geworden, und zwar besonders dadurch, daß Klytaimestras Wesen noch nicht alle mütterlichen Züge verloren hat, ja daß sie des Rechtes ihrer Tat sich durchaus nicht bewußt ist: die Milderung dieses Charakters, dessen Entsetzlichkeit den wilden Haß der Sophokleischen Elektra erklären sollte, läßt das Wesen der Euripideischen ganz unnatürlich erscheinen. Der Dichter hat sie als eine Karikatur der Leidenschaft, die zuletzt zur Gemeinheit, zur tiefen Verworfenheit wird, gezeichnet; sie umgarnt mit teuflischer List Klytaimestra, gibt sich, deren jungfräuliche Reinheit gerade sie ihrem wackeren Gatten zum Ruhme anrechnet, als Wöchnerin aus, und weiß die noch nicht erstorbenen Gefühle ihrer Mutter zu benutzen, um sie in eine Falle zu locken. Sie treibt Orest, der ihr gleichaltrig ist und Selbstbestimmung üben kann, noch zum Morde an und verhöhnt Aigisthos' Leiche. So entzieht ihr der Dichter mit bewußter Absicht alle Sympathie, er protestiert dadurch gegen den Muttermord, den er auch wieder eindrucksvoll der Tötung des Aigisthos folgen läßt, er verurteilt namentlich den Gott, der durch sein Orakel Anlaß zu der Tat gegeben, Apollon, den selbst die zuletzt erscheinenden und alles ordnenden Dioskuren nicht rechtfertigen wollen. — Die Einsamkeit der Elektra hatte Sophokles kunstvoll dadurch zu steigern gewußt, daß er ihr die verständnislose Schwester zur Seite stellte. Diese Gestalt wird bei Euri-

pides durch die eigentümliche Figur des biederen Bauern, dem das Fürstenkind zum Weibe gegeben ist, ersetzt, eines Mannes voll von Zartsinn und Edelmut, der sich freilich dieser Tugenden auf Euripideische Weise allzusehr bewußt ist. Er tut alles, was Elektra will; sie hat also in ihrer Nähe ein Wesen, das zu ihr emporsieht, sie ist nicht verlassen, und wird demnach auch in dieser Beziehung nicht gleich ihrer Sophokleischen Vorgängerin von der Schwere ihrer Schuld entlastet.

Das Euripideische Drama schließt mit dem Wahrspruch der mit Apollons Gebot wenig zufriedenen Dioskuren; beide geben den dem Mythus entsprechenden Ausblick auf die Sühnung des Oreſtes an heiliger Stätte. Aber mit Recht hat man betont, Euripides habe nach seiner ganzen sittlichen Persönlichkeit durch diesen kahl traditionellen Ausgang seinen Frieden mit dem Problem nicht schließen können. So hat er denn bald nach der „Elektra" in der „Tauriſchen Iphigenia" (vor 412) eine neue, bessere Lösung des Konfliktes versucht.

Wieder gilt es hier eine Frauengestalt des Euripides zu erfassen, die man vielfach in historischer Kurzsichtigkeit mit der gleichnamigen Goetheschen Heldin verglichen hat. Für Euripides kam es darauf an, aus den Nebeln der Sage und des Kultes eine menschlich überzeugende Persönlichkeit herauszustellen, eine sein eigenes unruhiges Suchen befriedigende sittliche Erkenntnis zu gewinnen. Der neuzeitliche Dichter dagegen führt ganz andere innere Leiden vor, die er durch ein völlig anderes Mittel heilen läßt.

Eine Gestalt im eigentlichen Sinne war Iphigenie vor Euripides noch nicht, in der Sage schwankte ihr Bild hin und her. Ursprünglich bildete die Heroine wie so manche mythische Gestalt nur eine Erscheinungsform der Artemis, der rauhen Göttin, der im ältesten Griechenland Menschenopfer fielen. Ein doppelter mythologischer Vorgang hat dann das Bild dieser Gottheit umgestaltet: der barbarische Brauch kam ab, und diese Tatsache fand, wie bei den Israeliten in der Legende von Abraham und Isaak, in dem Mythus Ausdruck, daß einmal die Göttin selbst ein Opfertier an Stelle des Menschen auf den Altar gelegt habe. Dieses menschliche Wesen aber erhält nun den Beinamen der alten Göttin selbst, Iphigenia, und wird im späteren Epos zur Tochter des Agamemnon, die nach ihrer Errettung durch Artemis zu den Tauriern entrückt und unsterblich gemacht worden sei.

Denn von den Tauriern erzählte man, daß sie Fremdenmord begingen und einer jungfräulichen Göttin opferten: mit ihr ward dann

die vergötterte Iphigenie vereinigt. Da ferner in Attika ein alter Kult der Artemis Tauropolos ebenfalls mit Reminiszenzen an Menschenopfer existierte, und der Name an Taurien erinnerte, da weiter an der gleichen Stelle Iphigenie als Priesterin derselben Göttin galt, so schuf Euripides eine feste Verbindung durch die Fiktion, daß die Artemispriesterin Iphigenie, von Orest aus Taurien nach Attika geleitet, das Bild der Göttin hierher gebracht habe.

Im Prolog sehen wir Iphigenie als Priesterin der Artemis vor uns. Sie erzählt nach der Weise mancher Euripideischen Tragödien von ihrer Familie und der Vorgeschichte ihres jetzigen Daseins, von allem, was sich bei ihrer Opferung begeben, von ihrem augenblicklichen Stande; sie seufzt über den Brauch, der sie zwinge, Menschenopfer zu vollziehen. Doch hat sie einen vorbedeutenden Traum gesehen, der ihr Orestes' Tod zu verkünden scheint; ihm zu Ehren will sie mit ihren hellenischen Dienerinnen Opfer bringen. Kaum aber hat sie das Innere des Tempels betreten, so erscheinen Orestes und Pylades, den Ort ängstlich ausspürend; sie glauben am Ziele zu stehen, das ihnen Apollon verheißen, aber der fluchbeladene Muttermörder grollt dem Gotte heftig, der ihn nach steter Irrfahrt gerade hierher, zu einer Stätte gesandt, wo alles blutig an Hellenenmord gemahne, damit er von hier das Artemisbild nach Athen bringe. Dieser Furcht seines Freundes gegenüber, die sich noch durch den sorgenden Gedanken an den treuen Genossen im Unglück steigert, hält Pylades am Orakelspruche fest und rät dem Orestes, sich in einem Verstecke zu bergen und dann nachts den Auftrag des Orakels zu vollziehen.

Der Chor, bestehend aus den schon genannten Dienerinnen, zieht mit einem Liede auf Artemis ein, um dann die bald heraustretende Iphigenie nach ihrem Vorhaben zu fragen. Die Priesterin singt ein Klagelied auf ihren Bruder, dem sie ein Totenopfer darbringen will, die Frauen kommen auf die Frevel im Tantalidenhause zu sprechen, Iphigenie erinnert sich im Anschlusse daran beweglich ihrer Opferung und ihres gegenwärtigen Schicksals, das ihr nicht gestatte, hellenische Lieder zu singen, griechische Sagenbilder in die Gewänder zu weben, sondern sie zwinge, blutigen Brauch zu vollziehen. Daher ist ihre Seele bei Orestes, den sie als kleines Kind verlassen. So haben wir eine treffliche Exposition: vor uns steht die Artemispriesterin, angewidert von ihrer Pflicht, nach griechischem Wesen sich zurücksehnend, stets ihres Bruders gedenkend; bald soll ihr beides in einem geschenkt

werden. — Da erscheint ein Hirt, nicht etwa einer der häufigen Euripideischen Boten, die weder einen Auftraggeber noch -empfänger haben, sondern ein Mann, der sich unbedingt an die Priesterin wenden muß. Man hat einen Fang gemacht, zwei Jünglinge aus Griechenland sind ergriffen, einer davon führt den Namen Pylades; unter wundersamen Umständen ist man ihrer habhaft geworden. Sie schienen Göttern gleich, schon betete ein Frommer sie an, aber ein Skeptiker, dergleichen Euripides auch sonst bei ähnlicher Gelegenheit kennt („Bakchen" V. 717), hielt seinen Genossen zurück. Bald ergriff nun den einen Jüngling Raserei, er glaubte überall furchtbare Frauengestalten zu sehen, dann wendete er sich gegen die Rinder und mordete sie; es entspann sich ein Kampf zwischen den Hirten und den zwei Griechen, die wie durch ein Wunder, trotzdem sie ein Steinhagel nach dem anderen traf, unversehrt blieben: sie waren eben der Göttin zum Opfer aufbewahrt. Endlich ist die Menge doch beider Herr geworden, und auf königlichen Befehl harren sie nun ihres Schicksals, der Opferung; diese wird, schließt der Hirt, den früher gegen dich geplanten Mord sühnen. So ist Iphigenie gezwungen, ihr furchtbares Amt neu zu betätigen. Mit feinster Kunst läßt sie der Dichter nun diesmal ohne Widerwillen, eher in düsterer Entschlossenheit sich zum Vollzuge ihrer Pflicht rüsten. Früher war sie zum Mitleide geneigt, jetzt aber hat sie ihr Traum ganz unglückselig gestimmt, und sie macht die schwere Erfahrung, daß der Unglückliche kein Herz für noch größeres Leid besitzt. Freilich trifft das Schicksal auch diesmal wohl Unschuldige, sie muß ihr ganz Fremde opfern, während die wahrhaft Schuldigen verschont bleiben: wie gern hätte sie doch an Menelaos und Helena Rache genommen! Und dabei naht ihr wieder die schon zweimal aufgetauchte Erinnerung an die Szene in Aulis, wie sie den Vater beweglich anflehte, ihrer zu schonen, wie ihre Hochzeit mit Achilleus ein Trugspiel war. Ja, ein Trugspiel! Alles fehlte dabei, was sonst mit einer Hochzeit verbunden ist, der Abschied von den Liebsten, auch von dem kleinen Orest. Der ist nun tot, hat seines Vaters glänzendes Haus verlassen müssen. Und nun steht sie hier, wozu? Um einen Dienst zu verrichten, der den schwersten Widerspruch enthält. Eine Göttin, deren Altar keine Befleckung durch unreine Hand duldet und die doch Menschenopfer verlangt! Unmöglich ist's, ebenso unglaublich wie Tantalos' Opferung seines eigenen Sohnes. — So hebt die Redende in einem Monologe, der, mehrfach durch Gedankensprünge gekennzeichnet, dar-

um gerade im Sinne wahrer Kunst die Natur wundervoll nachahmt, ihren anfänglichen Entschluß durch diese Gedankenreihe wieder auf, die von einem Menschenopfer zum anderen wandelt und in einer echt Euripideischen, rationalistischen Betrachtung endet.

Wunderschön weiß nun der Chor — auch dieses ist ganz Euripideisch — die Begleitumstände der Fahrt auszumalen (vgl. unten S. 97), die jene griechischen Gefangenen angetreten: Wo kamen sie her, welcher Trieb nötigte sie, wie gelang ihnen die Fahrt? Und im Sinne ihrer Herrin wünscht die Frauenschar, es möge doch Helena zur Sühnung hierher kommen. Doch da nahen die Fremden. Iphigenie läßt ihnen die Fesseln zum Opfer lösen, aber bei dem Anblicke der schönen Gestalten löst sich ihr Herz, sie empfindet das Leid, das ihr Amt über die Angehörigen der Gefangenen bringen muß; vielleicht lebt ihnen ja auch eine liebende Schwester daheim; dieses Gefühl liegt der Jungfrau besonders nahe. Orestes erwidert ihr in düsterer Resignation, sie solle ein Ende machen; erst lange Klagereden um ein Opfer, dann doch Tötung, das ist Torheit. Iphigenie erinnert sich, weil sie erfahren will, wer vor ihr steht, daß einer der Gefangenen Pylades heißen solle, aber sie vernimmt den Sachverhalt nicht durch den Träger des Namens selbst, der während dieser Szene schweigt, sondern durch Orest. Dieser aber will ihr seinen Namen zuerst nicht nennen, begreiflicherweise, an ihm haftet ja Blut; auch den Namen seiner Vaterstadt läßt er sich nur mit Mühe entreißen. Iphigenie sieht, daß ihr Wunsch, von ihm nähere Kunde über ihn selbst zu erhalten, unerfüllbar ist und sucht sich nun über Einzelheiten des troischen Zuges und der daran sich schließenden Ereignisse zu vergewissern. Also Helena lebt noch, und wie ist es denn mit der Rückkehr der Achäer geworden? Wieder wird Orestes bei diesem neuen Aufschub der Opferung ungeduldig, aber Iphigenie läßt in der Rücksichtslosigkeit weiblicher Neugierde nicht locker und fragt weiter. Mit berechtigter Freude erfährt sie von Kalchas', des Oberpriesters, Tod, doch auch von Achilleus' Ausgang. — Bisher sind sich also die Geschwister nicht näher gekommen; die vereinsamte Schwester sieht in Orest gegenwärtig nur das Mittel, sich in Gedanken wieder mit bekannten Gestalten zu umgeben, der Bruder in Iphigenie nur eine lästige, ja peinigende Fragerin: da auf einmal zeigt die fremde Priesterin dem Antwortenden, daß sie in alle diese Dinge eingeweiht ist, Orestes erkennt, daß eine Griechin vor ihm steht. Und nun ergibt ein Wort das andere, bald steht man im Mittelpunkt dieser Interessen,

bei Agamemnon: hier aber will Orest begreiflicherweise abbrechen. Doch gerade darüber verlangt die Fragende Auskunft, und der Jüngling muß zögernd vom Muttermorde berichten. Iphigenie sieht aber in der Tat nur eine gerechte Handlung; so stellt sie sich unwissentlich auf die Seite des Bruders. Von diesem erfährt sie nun noch, daß er im Unglücke, überall und nirgends weilend, lebe — lebe, das ist ihr alles, damit ist ihr böser Traum vergessen. Sie ist entschlossen, den Mann vor ihr zu retten, und während Orest im Anschlusse an ihre letzten Worte bitter über die Götterssprüche urteilt, die einen Unvernünftigen in doppeltes Elend brächten, hat Iphigenie einen Plan entworfen. Orestes soll nach Argos gehen und dorthin einen Brief mitnehmen, den ihr zu Liebe einst ein Gefangener geschrieben. Pylades freilich muß sterben. Und so stark ist bei ihr der menschliche Wunsch, wieder Anschluß an die Lieben daheim zu erhalten, die Empfindung, der gänzlichen Vereinsamung durch neue Berührung mit jenen ledig zu werden, daß sie nun fast die Neugier, wer eigentlich mit ihr rede, verliert. Aber der vor ihr Stehende zeigt ihr bald, welches Stammes er ist. Denn er will nichts davon wissen, daß er gerettet, Pylades geopfert werde, sondern umgekehrt soll es sein, er will sterben, der Freund mag die Botschaft überbringen. Das begeistert Iphigenien, solche Handlungsweise möchte sie an einem Bruder sehen. Aber da einer sterben muß, so ist es das beste, Orest erleide den Tod, den er ja besonders zu begehren scheine. Doch will Iphigenie mit ihm insofern eine Ausnahme machen, als sie ihn gegen den hier waltenden Brauch auf echt hellenische Weise zu bestatten gedenkt. Mit diesen Worten geht sie hinein, um das Brieftäfelchen zu holen, selig, ihrem Bruder in Argos unvermutete Kunde zu senden. — So verzögert sich höchst kunstvoll und wieder so ganz dem Leben entsprechend die Erkennung, die schon so nahe schien, und die ein geringerer Dichter wohl beschleunigt hätte.

Vom Chore beklagt bleiben Pylades und Orest zurück, von denen dieser zunächst seiner Verwunderung über das hellenische, mit allen griechischen Ereignissen so wohlvertraute Weib Ausdruck gibt. Darauf einzugehen fühlt aber Pylades keine Veranlassung, denn er ist empört über die Zumutung, daß Orestes an seiner Stelle sterben solle; solche Schande ist ihm unerträglich. Damit setzt dann der Streit des Edelmutes zwischen beiden ein, der dieses Freundespaar historisch gemacht hat, in dem jeder den anderen mit Gründen zu überzeugen sucht, daß er, nicht der Genosse sterben solle. Aber doch ist Orestes als

ein Mensch, der ja viel mehr denn Pylades durchgemacht hat, fähiger, ganz andere Töne aus seiner Seele hervorzuholen. Er weist den Freund auf seine jenem angetraute Schwester Elektra hin, und nimmt dann Abschied von ihm, der alles mit ihm geteilt, die Lust der Jagd, die Last des Leids. Pylades fügt sich, der Hinweis auf seine Pflicht trägt den Sieg davon, aber trotz der verzweifelten Lage kann er bei dem jähen Wechsel alles Irdischen die Hoffnung auf ein neues Glück nicht aufgeben. Da tritt Iphigenie wieder aus dem Tempel heraus. Als kluge Griechin hat sie doch ihre Bedenken, dem Geretteten das Täfelchen anzuvertrauen, und verlangt erst einen Eid von Pylades, daß er seinen Auftrag auch erfüllen werde. Nachdem dies geschehen, will nun seinerseits der vorsichtige und gewissenhafte Jüngling für den Fall, daß bei einem Schiffbruche der Brief verloren gehe, seines Eides quitt sein. Dies ruft wieder Iphigeniens Mitteilung vom Inhalte des Briefes hervor, und dadurch gewinnt Orestes auf einmal, wie durch einen Zufall, Klarheit. Seine Schwester freilich merkt noch nichts, sondern fährt, fast ärgerlich über die Störung durch ihres Bruders Erstaunen, in ihrer Inhaltsangabe fort, die beiden Freunden nun alles und jedes sagt. Jetzt kann denn auch sofort der Auftrag vollzogen werden, Pylades überreicht Orest das Täfelchen, und der Bruder umarmt zur Verwunderung des Chores die Schwester. Doch die Priesterin entzieht sich noch ungläubig seiner Liebkosung, bis Orest ihr aus den innersten Erlebnissen der Familie überzeugende Einzelheiten mitzuteilen weiß. Und jetzt setzt sich das Gefühl der endlich ihres Wunsches teilhaftigen, so lange vereinsamten Jungfrau in die Töne einer Arie um, in welcher der Schmerz der Vergangenheit, die Seligkeit der Gegenwart, der Dank für dieses Glück in langen Wellen durcheinander fluten. Dem Mädchen gegenüber bleibt der Mann gefaßter; ihm graut es nachträglich noch davor, daß er fast durch die Hand der Schwester sein Ende gefunden. Das ruft Iphigenie zur Klage über noch manches Hindernis des Augenblicks auf; denn wie soll die Rettung bewerkstelligt werden?

Das ist also die schöne Erkennungsszene, die einem Aristoteles Worte besonderer Bewunderung entlockte. Er rühmt, daß sie eine so tatsächliche Grundlage habe. Moderne haben dieses Urteil beanstandet und gefunden, es sei eben nicht sehr wahrscheinlich, daß Iphigenie nicht schon früher auf den Gedanken gekommen sei, einen Boten zu entsenden. Aber gewisse nicht ganz einfache Voraussetzungen sind für

die Handlung mehr als eines griechischen Dramas unerläßlich, und innerhalb dieser vollzieht sich hier die Erkennung auf ungemein natürliche Weise: wie die sich suchenden Geschwister wie in einem Nebel immer wieder aneinander vorübergehen, um sich dann fast durch einen Zufall zu finden, das ist so dem Leben entnommen, mit so trefflich nachahmender Kunst geschildert, daß weniges, auch bei Euripides, an die Wahrheit dieser Szene heranreicht.

Da sucht nun Pylades, der traditionell Wortkarge, aber auch der umsichtige Freund, die liebenden und klagenden Geschwister vom Gefühl wieder zum Denken zurückzuführen; es gilt, den Augenblick der Rettung wahrzunehmen. Aber noch kann sich Iphigenie nicht sofort diesem Sinnen und Planen hingeben; erst muß sie nach weiblicher Weise noch das Letzte über ihre Familie erfahren. Sie begrüßt Pylades froh als ihren Verwandten, hört von Oreſtes' Verfolgung durch die Erinyen. Das läßt uns seltsame Kunde vernehmen: nur ein Teil der Rachedämonen hat sich durch den athenischen Richterspruch befriedigen lassen, die anderen verfolgen ihr Opfer noch weiter, wieder ist der Unselige nach Delphi gegangen, um den Spruch zu empfangen, er solle das taurische Artemisbild nach Athen bringen und dann seines Elendes endlich ledig werden. Eine echt Euripideische Fabel, ein rationalistischer Versuch, mit dem alten Mythus die neue Gestalt des Dramas zu verbinden und die Dichtung des Aischylos wenigstens zum Teil abzuschwächen; wahrhaftig sehr rationalistisch, diese Vermenschlichung der furchtbaren elementaren Göttinnen, der chthonischen Urgewalten, die hier die geteilte Meinung des athenischen Areopags wiederholen (Steiger). Wir hätten sicher nichts daran ausgesetzt, hätte der Dichter einfach von der älteren Sage abgesehen und sie gänzlich ignoriert, aber sie saß durch Aischylos' Schöpfung im athenischen Bewußtsein so fest, daß Euripides seine Abweichung irgendwie erklären mußte. Und er hat es wohl auch gern getan, denn Fragen im voraus zu beantworten, sich selbst zu kommentieren, eigene Ideen stark zu unterstreichen, lag im Wesen dieses Dichters, dessen Intellektualismus uns neben wundervollen Offenbarungen so manche höchst unnütze Aufklärung gegeben hat.

Am Schlusse seiner Erzählung, im Besitze der geliebten Schwester mit neu erwachender Freude sich dem Leben wieder zuwendend, bittet der Bruder Iphigenien, sich seiner Rettung anzunehmen. Sie verkennt nicht die Schwierigkeiten, sie glaubt, bei diesem Versuche ihr

Leben einzubüßen, sie fürchtet die Göttin, besonders den König des Landes, aber gleichviel, sie will es versuchen, denn eines Mannes Tod gelte ja mehr als der eines Weibes. Doch davon will Orest ebensowenig wie früher von Pylades' Aufopferung hören; mit der Schwester zu leben oder zu sterben entschlossen, macht er ihr nun in lebhaftem Wechselgespräche allerhand Vorschläge, die alle von der an Jahren wie an Einsicht überlegenen Jungfrau zurückgewiesen werden, namentlich wo der durch sein Elend verrohte Bruder zu verzweifelten Mitteln greifen will. Iphigenie hat nun selbst einen Gegenvorschlag, eine echt weibliche List: sie will die halbe Wahrheit sagen, um den Gegner ganz zu täuschen; sie will sich stellen, als müsse sie den Muttermörder vor seiner Opferung erst entsühnen und das von ihm berührte Götterbild reinigen; dann wollen sie alle auf dem nahe ankernden Schiffe entfliehen. Freilich hat der Chor dies mitangehört, und es gilt darum, diese Mitwisserinnen verschwiegen zu machen. Das übernimmt Iphigenie, sie beruft sich mit genauer psychologischer Kenntnis des Weibes auf das Verständnis der Frauen untereinander (vgl. oben S. 70), ihre flehenden Worte finden bereitwilliges Gehör, und die Priesterin will sich nun daran machen, das Bild der Göttin unter einem Stoßgebete von seinem Sockel zu lösen. Nachdem der Chor seine Sehnsucht nach der Heimat, der jetzt die drei Genossen zustreben, Ausdruck gegeben, sein Leben bei den Tauriern geschildert, nachdem er mit seiner Phantasie die Fahrt des dem Vaterlande entgegensteuernden Schiffes begleitet (vgl. oben S. 93), erscheint nun aber der König und wundert sich, Iphigenie mit dem Artemisbilde im Arme zu erblicken. Gerade das hat die Listige gewollt; halb im Tone des Vorwurfs redet sie von der Unreinheit der ihr eingelieferten Gefangenen und weiß dem Herrscher sofort ein Lügenmärchen von einem an der Statue erlebten Wunder zu berichten. Der König, entsetzt über das Verbrechen des Muttermordes, lobt die Priesterin wegen ihrer Umsicht; sie aber vermag ihn, indem sie wieder halb die Wahrheit sagt, dadurch noch weiter sicher zu machen, daß sie von den wichtigen Nachrichten erzählt, mit denen die Fremden sie zu ködern gesucht hätten. So ist er zu allem bereit und erteilt der Priesterin unter wiederholter Anerkennung ihrer Klugheit seine Zustimmung zur Waschung des Götterbildes am Meere. Aber Iphigenie verfolgt ihren Vorteil noch weiter und läßt nun noch den Tauriern durch den König befehlen, zur Vermeidung des unheiligen Anblickes des Muttermörders samt und sonders daheim zu bleiben.

Der Humor der Situation, die uns das fast übermütige Spiel der Griechin mit dem stumpfen Barbaren zeigt, entwickelt sich immer mehr; Iphigenie läßt sogar allerhand zweideutige Worte von ihrer Sorge um die Ihrigen fallen, lediglich in der Absicht, solche Bemerkungen mißverstanden zu sehen; so geschieht es denn auch in der Tat. Die Krone aber setzt sie ihrem trügerischen Werke dadurch auf, daß sie den König noch bittet, sich über ihr etwaiges langes Ausbleiben nicht zu wundern. Thoas gibt zu allem seinen Segen, und die Priesterin verläßt die bisherige Stätte ihres Wirkens, indem sie, wieder in zweideutigen Worten, der Göttin verheißt, sie solle nach der Reinigung der Blutbefleckten ein reines Haus bewohnen. Wir verstehen wohl, was die Redende will: fehlt das Bild der blutigen Göttin, so sollen auch die Menschenopfer aufhören.

In freier Phantasie wie oft knüpft der Chor an den Gedanken vom delphischen Orakel, das diesen Ausgang verheißen hat, eine Betrachtung der Niederlassung des Apollon auf der delphischen Stätte. Da kommt atemlos ein Bote gelaufen, der die Kunde von der Flucht der Griechen bringt; er tobt und lärmt, vom Chor nicht ohne höhnisches Behagen geneckt, bis Thoas sich einstellt, dem der Ankömmling nun eingehenden Bericht erstattet und zwar so ausführlichen, daß mittlerweile die Flüchtlinge wieder Zeit zur Vollendung ihres Planes gewinnen können. Freilich läßt der außerordentlich spannende Bericht die Sache noch keineswegs als für die Taurier verloren erscheinen; die Einschiffung der Flüchtlinge ist nur zu einem Teile gelungen, denn ein Gegenwind hat das Fahrzeug wieder an den Strand getrieben; hell ertönte das Gebet der Priesterin zu Artemis, laut der Päan der verzweifelten Ruderknechte; jetzt, jetzt ist es Zeit, die Frevler alle miteinander zu ergreifen. Thoas ruft denn auch sein Volk auf, zu Fuß, zu Roß den Fremdlingen nachzujagen und sie zu strafen; den zurückgebliebenen Frauen, den Mitwisserinnen des Verrates droht er spätere Züchtigung an. So ist nun die höchste Spannung erreicht, da schreitet wieder die Gottheit ein und hemmt den König in seinem Beginnen, Athena ist es, die dem Thoas verkündet, seine Verfolgung sei schon vereitelt, Poseidon habe das Meer besänftigt. Dann wendet sich die Göttin an Orest, der auch in der Ferne ihre Stimme hören könnte, und gibt ihm den Auftrag, in Attika einen Kult der Artemis Tauropolos zum Andenken an die taurische Göttin zu stiften, Iphigenie soll im gleichen Lande Priesterin derselben Gottheit sein und dort ihr Grab

finden, die Frauen des Chors sollen ungekränkt entlassen werden. Zuletzt richtet Athena das Wort noch einmal an Orest und bestätigt die attische Satzung, daß bei gleicher Stimmenzahl der Angeklagte frei sein solle. — War Thoas der gefügige Diener der Iphigenie, so unterwirft er sich hier vollends der Göttin; er ist mit allem, was sie verfügt, einverstanden, und beide, die Gottheit wie der König des Barbarenlandes, begleiten mit Segenswünschen die Fahrt der Geretteten.

Wir haben also wieder den vielberufenen Maschinengott des Euripides, aber diesmal doch ohne rein mechanische Einführung; wir würden, besäßen wir von dem Dichter nur dieses Stück, keinen Anstoß an Athenas Auftreten nehmen. Denn der Poet hat die Gottheit hier nicht deswegen verwendet, weil sich kein Ausweg mehr für die Entwicklung der Handlung zeigte; er hätte im Gegenteile dieser mit leichter Mühe auch ein ganz anderes Ziel geben dürfen. Er konnte das Schiff, wenn auch nach hartem Kampfe mit den Tauriern, mit Wind und Wellen, entkommen lassen, wie es ja wirklich in der Zwischenzeit der Botenrede entwichen ist, und er war Dichter genug, Thoas sich mit der vollendeten Tatsache so abfinden zu lassen, daß eine solche letzte Szene sich nicht völlig im Sande verlief. Aber er hat etwas Höheres gewollt und erreicht. Wir sahen, wie sich die Priesterin mit Empörung gegen diesen Gottesdienst der Menschenopfer wehrt und ihn auch mit Gründen des Verstandes verwirft. Eben dieser abscheuliche Kult wird aufgehoben, das Bild ist fort und wird auf einen anderen Boden verpflanzt: dadurch ist der Gottesdienst erledigt. Denn wozu hätte er beinahe geführt? Fast hätte ja die Schwester den Bruder am Altar der Artemis schlachten lassen. Dieser Greuel soll ein dauerndes Ende finden; dazu genügt nicht Menschenmacht allein. So klingt alles in einem Hymnus auf die Gottheit aus.

Die Sühnung des Orest aber wird nicht nur durch den Raub des Artemisbildes herbeigeführt. Der unstete Fremdling, von den Erinyen verfolgt, muß schwere Buße durchmachen. Er wird gefesselt und soll von einer Griechin geopfert werden, er muß den quälenden Aufschub des Todes dulden, endlich erkennt er seine Schwester, und nun überfällt ihn die volle Empfindung dessen, was kurz vorher hätte geschehen können. Diese Stunden höchster seelischer Anspannung, solch neues Leid, das auch die Freude des Wiederfindens trübt, können die Sühne seiner Tat bewirken. Die Schwester wenigstens, die Priesterin hat Orestes freigesprochen. Ganz freilich hat der Dichter, der

den Muttermord durch Aischylos' Dichtung nicht erledigt glaubte, der dem Orest durch sein Drama diese neue Prüfung auferlegte, seine Abneigung gegen den Mörder nicht aufgegeben; sie tritt in dem charakteristisch brutalen und von Iphigenie sofort zurückgewiesenen Vorschlag, den Thoas zu ermorden, hervor.

Die „taurische Iphigenie" ist eine antike Humanitätsdichtung. Sie ist jedoch von der Goetheschen, wie wir betont haben, weit entfernt; sie besitzt in der Hauptsache andere Aufgaben als diese. Denn sie hat sich mit der Sage, deren Gestalten in noch sehr massiver Nähe zu ihr stehen, hat sich mit uralt barbarischem Brauche, der noch keineswegs erloschen war, der noch vielfache Reste in der Volkssitte zeigte, abzufinden und durch alles dieses hindurchzuschlagen, sie zeigt, wie durch die von der Gottheit geleiteten Menschen eine höhere sittliche Bildung geschaffen wird, wie selbst das ferne Barbarenland griechischem Wesen sich unterwirft.

Diese Gestalten, diese fühlenden und handelnden Menschen sind jedoch keine Idealbilder; eine Iphigenie, die mit echt hellenischer List den Barbaren betrügt, ein verdüsterter und verhärteter Orest, selbst der umsichtige Pylades, sie sind Erscheinungen des Tages. Aber diese drei Menschen umschließt ein heiliges Band; unauflöslich sind sie durch das Beste, was es im Leben gibt, hier durch Geschwisterliebe, dort durch Freundschaft aneinander gekettet: das ist der hohe Idealismus des Dramas. — Mit der Gleichgültigkeit, die allem Anscheine nach der einsame Dichter und Denker dem äußeren Erfolge seiner Dramen entgegenbrachte, versuchte Euripides sein persönliches Interesse für das sittliche Problem des Orestes noch einmal dem athenischen Publikum zu vermitteln. Im Jahre 408 führte er die düstere Gestalt des Muttermörders zum letzten Male den Zuschauern vor. Das Drama „Orestes", oft verächtlich abgetan, neuerdings wieder liebevollerer Betrachtung gewürdigt, ist ein merkwürdiger Versuch. Unter Vernichtung des Mythus wird ein Stück erregten Menschenlebens zur Darstellung gebracht und endlich durch eine Doppelhochzeit ein versöhnender Ausgang gefunden. So erkennen wir deutlich, wie wenig unser Begriff vom „Trauerspiel" dem der antiken „Tragodia" gerecht wird.

Versöhnenden Schluß zeigte uns auch der Sophokleische Aias; das gleiche gilt vom „Philoktetes" des Jahres 409. Alle drei großen Tragiker haben die epische Sage von dem Helden behandelt, dem Er-

ben des Heraklesbogens: die Griechen, einem Rate des Odyſſeus folgend, ſetzen Philoktet auf der Inſel Lemnos aus, weil ſie den Geruch ſeiner durch einen Schlangenbiß hervorgerufenen Wunde nicht ertragen können, müſſen aber den Kranken dann doch wieder nach Troja holen, da nach einem Seherſpruche ohne ſeine Pfeile die Stadt nicht fallen wird. Andere Epen berichteten dann auch noch von der gleichfalls durch das Orakel gebotenen Teilnahme des Achilleusſohnes Neoptolemos an dem Feldzug gegen Troja. Aiſchylos ließ nun den Odyſſeus nach Lemnos gehen, um ſeinen Feind zu gewinnen. Der Prolog führte wohl Philoktetes mit dem Chore zuſammen; hier erzählte der Kranke naiv den ihm längſt bekannten Einwohnern der Inſel von ſeinem Leiden. Odyſſeus erſchien, ohne nach ſo langer Trennung von Philoktet erkannt zu werden, und ſchlich ſich durch ein Lügenmärchen vom Tode des Odyſſeus und Agamemnon in deſſen Vertrauen ein; es erfolgte ein neuer furchtbarer Krankheitsanfall, während deſſen der ſchlaue Beſucher dem Leidenden den Bogen nahm; zuletzt gelang es dem Odyſſeus, Philoktet zur Heeresfolge zu beſtimmen. Ganz anders und viel verwickelter hatte Euripides in ſeinem 431 aufgeführten Stücke die Fabel angelegt. Er verbeſſerte Aiſchylos wie ſpäter in der „Elektra", er ließ Odyſſeus, der in ſehr ausführlicher, von Reflexionen geſättigter Rede ſein eigenes Weſen exponierte, durch Athena verwandelt ſein; zugleich ſollte auch eine troiſche Geſandtſchaft dem kranken, aber allmählich geneſenden Helden nahen, um ihn für die Sache ihrer Stadt zu gewinnen. Dann tritt Philoktet in jammervollem Aufzuge auf; voll wütenden Haſſes gegen die Hellenen, will er den eben nahenden Odyſſeus, der ſich als Griechen zu erkennen gibt, töten, aber der Schlaue belehrt ihn, er ſei von den Hellenen auf Anſtiften des Odyſſeus verjagt worden, und bittet ihn um Hilfe. Es erſchien der Chor der Lemnier, der, in neuer Verbeſſerung des Aiſchylos, erklärte, warum er ſich ſo lange Zeit nicht mit dem Kranken abgegeben habe. Aber Philoktet hat dafür ſchon Erſatz, ihm ſteht ein Biedermann, wie der Elektra in ihrem Bauern, in einem wackeren Hirten zur Seite, der für ihn auf jede Weiſe geſorgt hat. Natürlich entſpann ſich dann ein echt Euripideiſcher Redekampf zwiſchen den Parteien; die Troer waren ſehr beredt und wurden der griechiſchen Sache durch ihre Anerbietungen gefährlich, da ſetzte Odyſſeus, in der Not ſich zu erkennen gebend, mit ſeiner Anſprache ein, und es gelang ihm durch den Appell an die Vaterlandsliebe und durch die Betonung der moraliſchen Pflicht, den

Widerstrebenden zu gewinnen. So wurde nicht durch die Götterssprüche, die auch in diesem Drama abfällige Beurteilung fanden, sondern durch die Gewalt der Rede der Sieg gewonnen.

Was hat nun Sophokles 22 Jahre später aus dem Stoffe gemacht, den seine beiden Nebenbuhler, der alte so einfach und machtvoll, wie die antike Kritik Aischylos' Dichtung nennt, der jüngere zwar stark rationalistisch, aber doch mit ungemeiner psychologischer Feinheit behandelt hatten? Er hat zunächst die Sagenzüge der alten Epik, die durch Philoktet und Neoptolemos den Fall Trojas bewirken ließen, vereinigt. Jetzt sucht nicht mehr allein Odysseus den kranken Helden zu gewinnen, sondern er macht sich zusammen mit dem Achilleussohne auf, um zuerst die Örtlichkeit auszuspähen, und, nachdem man die Leidensstätte des Philoktet ermittelt hat, das Weitere vorzubereiten. Neoptolemos erhält, da sein Gefährte mit Recht den Haß des Kranken fürchtet, Anweisung, Philoktets Vertrauen durch eine Lügenerzählung ähnlich der Euripideischen zu gewinnen. Freilich, er ist heftig gegen solche Schliche eingenommen, doch der alte Praktiker Odysseus, der nach eigener Aussage längst solche Bedenken ehrlicher Jugend in sich ertötet hat, weiß den Jüngling bei seinem Ehrgeiz zu packen und ihn seinem eigenen trügerischen Plane geneigt zu machen. Damit ist etwas sehr Bedeutsames geschehen. Denn jetzt vollzieht sich der Dialog weit natürlicher als Euripides' reflektierter Monolog, beide Charaktere, der des Odysseus wie des Neoptolemos exponieren sich ganz ungezwungen; das Wesen des listenreichen Ithakers tritt durch seine Wirkung auf den unerfahrenen Jüngling in ein viel grelleres Licht, und zugleich wird mit dem nur langsam überwundenen Widerstand des jungen Genossen schon die weitere Entwicklung des Dramas vorgezeichnet.

Die Erspähung der Höhle durch die beiden Kundschafter hatte uns eine Vorstellung der Stätte gegeben, die der einsame Dulder bewohnt. In dem Gesange des von Neoptolemos' Mannen gebildeten Chores werden wir weiter über dieses traurige Dasein aufgeklärt. Denn gern zeigt Sophokles seinen Zuschauern einsame und schutzlose Menschen: wir erinnern uns an Antigone und Elektra. Nun begegnen sich Neoptolemos und der Kranke. Die Begrüßung des Griechen durch Philoktet ist ganz im Gegensatz zu Euripides nur freudig; die furchtbare Verlassenheit macht ihn menschlicher Nähe zugänglich. Zögernd berichtet der wahrhafte Jüngling sein Lügenmärchen, unterstützt vom Chore, der ganz in seinem Herrn aufgeht; Philoktetes glaubt ihm alles,

die Erzählung vom Siege der Bösen über die Guten im Achäerheere verleitet ihn zu bitteren Bemerkungen über die Götter. Als Neoptolemos sich dann scheinbar zur Abfahrt rüstet, beschwört ihn der Kranke unter ergreifenden Worten, ihn mitzunehmen, er werde ja niemandem lästig fallen; seine Bitte wird gewährt, und, durch eine trügerische Botschaft von neuen Verfolgungen in seiner Angst vor Odysseus bestärkt, dringt Philoktet auf die Abfahrt. Neoptolemos ist jedoch schon ein gelehriger Schüler seines listigen Meisters; einmal auf dem Pfade der Lüge wandelnd, kommt er mit schnellen Schritten weiter; er versteht es, sich durch eine geschickt hingeworfene, scheinbar absichtslose Bemerkung nähere Kunde über den Bogen des Philoktet zu verschaffen. Das arglose Vertrauen aber seines neuen Freundes, das noch im nächsten Chorliede verstärkt wird, wurmt ihn schon heimlich mit nagenden Gewissensbissen über seine schmähliche Rolle.

Da folgen nun jene seit langer Zeit wegen ihrer Plastik und genauen Naturbeobachtung vielbewunderten Anfälle der Krankheit des Philoktet. Sie haben einen doppelten Zweck. Das Mitleid mit dem Manne, den er betrügt, verstärkt in Neoptolemos' bisher reiner Seele das tiefe Schuldbewußtsein; es erfolgt anderseits die Auslieferung des Bogens durch den verzweifelten Dulder, der die Waffe nicht in andere Hände fallen lassen will. Dann sinkt der Kranke in befreienden Schlaf. — Unterdessen besinnt sich der Achilleussohn auf sein besseres Selbst; er kann nicht anders, er muß dem bald erwachten Philoktetes von seinem Truge erzählen. Da er aber an dem Plane, den Besitzer des Heraklesbogens nach Troja zu bringen, noch festhält, so entspinnt sich, namentlich durch das Erscheinen des Odysseus, jetzt erst der wirkliche äußere Konflikt, nachdem Neoptolemos im inneren Kampfe schon fast ganz Sieger geblieben ist. Die Szene wird durch das Aufeinanderprallen der beiden alten Feinde sehr dramatisch; Odysseus, der, um Neoptolemos für seinen Plan zu gewinnen, schon früher kein Hehl aus seiner Grundsatzlosigkeit gemacht, gibt hier jede Scham auf und bekennt dem waffenlosen Gegner aufs unverfrorenste, daß er den Mantel nur nach dem Winde hänge. Aber der allzu Schlaue erweist sich, wie so oft, als ganz töricht. Dieses ruchlose Bekenntnis und die brutale Tat, die folgen soll, bestärkt den Neoptolemos in seiner Sinnesänderung, er tritt auf die Seite des doppelt Gepeinigten. Doch so einfach vollzieht sich der Schritt dessen, der noch vor kurzem betrogen hat, nicht; jetzt ist der erst so arglose Philoktet voll tiefen Argwohns

auch gegen den Jüngling. Endlich gelingt es dem Neoptolemos, durch die Überreichung des Bogens, durch freundliches, wie ernst strafendes Wort, den Unglücklichen von seiner Ehrlichkeit zu überzeugen, aber zum Zuge nach Troja vermag er ihn nicht mehr zu bewegen und schuldbewußt, wie er immer noch bleibt, mag er sich für diese Sache auch nicht mehr einsetzen, sondern will mit dem wiedergewonnenen Freunde die Heimat aufsuchen. — Odysseus' Lügen sind also vergeblich gewesen, Neoptolemos, der einen Teil seines Selbst in einer unwürdigen Rolle eingebüßt hat, will auf ein Heldendasein verzichten: da greift eine höhere Macht ein, um beide sich selbst zurückzugeben und ihr Heroentum zu retten; der zu den Göttern erhobene Herakles erscheint, befiehlt seinem Freunde gen Troja zu ziehen und verheißt ihm Heilung seiner Krankheit. Philoktetes gehorcht, ruft seiner Leidensstätte ein Lebewohl zu und ergibt sich dankbar in den Willen der göttlichen Macht, die am Schlusse des Dramas siegreich erstrahlt. — Das ist kein Euripideischer Maschinengott, der da eingreift, wo alles unrettbar verwirrt scheint, sondern eine sittliche Macht in Gestalt der Gottheit, die nicht dulden will, daß der Mensch einem bequemen Triebe folgend sich der Untätigkeit ergibt, weil niemand ihn hindern kann, sondern die verlangt, daß der Tapfere sich gleich bleibe, die einschärft, daß Ruhm nur durch Taten erworben werde, wie Herakles es auf Erden getan. Mochte vielleicht mancher Zuschauer in dem Drama etwas von Euripideischem Geiste wahrnehmen, mochte ihm der leidende und klagende Philoktet Züge Euripideischer Gestalten nahebringen, und die Erscheinung endlich des Herakles ihn wie eine Lösung nach der wohlbekannten Art dieses Dichters bedünken, so zeigt sich doch gerade hier, wie Sophokles' Dichtergenius jede Einwirkung seines Rivalen mit eigenstem Wesen erfüllt. Bei ihm weht die Luft des Heldentums. Ein unter die Götter versetzter Heros richtet einen Leidenden, Schwerkranken durch ernste Ansprache auf, gibt ihm seine alte Mannhaftigkeit zurück, während Euripides' Rationalismus den schon halb Genesenen durch die kluge Rede, freilich gesättigt mit ernsten und tiefen Empfindungen, zu seinen Landsleuten zurückkehren läßt. Deutlicher konnte sich der Gegensatz beider Dichter nicht aussprechen.

Gegen Ende ihres Lebens haben beide große Nebenbuhler noch einmal den thebanischen Sagenkreis behandelt, Euripides in dem umfassenden „Familienstücke" (Steiger) der „Phönikerinnen", in An-

lehnung daran und doch wieder im Gegensatze dazu Sophokles in seinem weit konzentrierteren zweiten „Ödipus", den man den „Ödipus auf Kolonos" nennt. Hier, auf dem attischen Hügel Kolonos, lag des Thebaners Ödipus mythisches Grab, von dem der delphische Orakelspruch den Athenern Segen, den Thebanern Niederlage verheißen hatte. Dieses und das Euripideische Stück, das in die herbste Verurteilung des Fluches ausläuft, den Ödipus über seine Söhne ausgesprochen hatte, sind die Voraussetzungen des Sophokleischen Dramas.

Ödipus und Antigone sind in die Nähe Athens gekommen, wissen aber noch nicht, daß sie an heiliger Stätte weilen; erst ein Fremder von Kolonos klärt sie darüber auf, daß sie den Hain der Erinyen betreten haben, und will nun mit seinen Gaugenossen beraten, ob der blinde Greis dort bleiben könne. Ödipus selbst jedoch ist seiner Sache sicher und erkennt nun sein Lebensziel in der Nähe: ein apollinischer Spruch findet seine Erfüllung, der ihm auf der Stätte der hehren Göttinnen seines Daseins Ende verheißen hat, dem Lande, das ihn bei sich aufgenommen, zum Heile, dem, das ihn verstoßen, zum Unsegen. So fühlt er sich denn, er, der Verfluchte und Leiderfahrene, bei den „teuren Töchtern des uralten Dunkels" geborgen. Doch die Menschen denken nicht so; der Chor der Bewohner von Kolonos erscheint in voller Erregung, um zu erfahren, wer dieser Frevler sei, dessen Fuß den heiligen Ort betreten. Da steht nun der blinde Greis, und die Empörung der Koloneer bricht sich an diesem Anblick; sie weisen ihn freundlich an, wohin er gehen solle, und Antigone führt ihn von der eben eingenommenen unberührbaren Stelle sorgsam hinweg. Aber dieses Mitleid der Bewohner hält, da Ödipus auf ihre Fragen sich nennen muß, nicht an, sie wollen solche Befleckung ihres Landes nicht dulden, und auch die rührende Bitte der Antigone vermag sie nicht umzustimmen. Da erhebt sich Ödipus in der Erfahrung seines Alters und schilt die Engherzigen, denen allein sein fluchbeladener Name Grauen einflöße: das also soll jenes vielgepriesene, gottesfürchtige Athen sein, das jetzt den Fremden davonjagt, den Unseligen, dessen Taten und Leiden nur dem Irrtum schuld zu geben sind; aber die Götter sehen auf Fromme und Unfromme herab, nichts entzieht sich ihrem Anblick. Er selbst fühlt sich als der Träger des Segens: mögen die Bürger nicht solches kommende Glück von sich weisen. — Der Chor wird unsicher; der Herr des Landes, der zu erwarten sei, soll entscheiden. Da ereignet sich

etwas ganz Unerwartetes; zu ihrer höchsten Überraschung sieht Antigone Ismene nahen, die geliebte Schwester. Sie kommt, um dem Vater Nachrichten zu bringen und für ihn zu sorgen. Bitter empfindet es der Blinde, daß die schwachen Mädchen ihn stützen müssen, während die Söhne, diese unnatürlichen Egoisten, nach Ägypterart die Frauen für sich arbeiten lassen. Ismene berichtet von dem Streite der Söhne, jenem fortwirkenden Geschlechtsfluch, dem nahenden Bruderkriege, und weiß von einem Orakel, das bei Ödipus' Anwesenheit in Theben den Sieg seiner Vaterstadt verheiße; besitze das Land sein Grab, so werde es die Oberhand behalten. Von diesem Orakel haben alle, auch die Söhne, Kunde; wieder erbittert sich Ödipus über diese pietätlosen Menschen, die ihn damals aus Theben um ihrer Herrschaft willen vertrieben, und in heftiger Rede spricht er seinen Abscheu gegen ihre Unkindlichkeit aus, während die hingebende, selbstlose Liebe seiner Töchter ihn wieder aufs tiefste ergreift. Mag man ihn nun zur Rückkehr nach Theben zu zwingen suchen, mag Kreon ihn holen wollen, er vertraut auf die Hilfe der Einwohner dieses Landes. Und diese versagen sich ihm auch nicht, haben sie doch jetzt von Ödipus' Bedeutung für ihr Land vernommen; sie belehren den Blinden über die noch zur Versöhnung der Gottheit vorzunehmenden Zeremonien; Ismene vollzieht sie, während Antigone bei dem Vater zurückbleibt, den der Chor jetzt in einer den Unglücklichen quälenden Neugierde nach seinen Schicksalen ausfragt. Diese peinliche Szene unterbricht Theseus, der hier dem Ödipus ebenso sympathisch wie dem Herakles im Euripideischen Stücke naht. Er hat früher viel von ihm gehört und erkennt ihn gleich; er weiß aus eigener Jugend, wie bitter das Leben in der Fremde ist, und ist bereit zu helfen. Ödipus bietet sich ihm nun selbst als Gabe an und will dafür nur ein Grab in seinem Lande: eine Gegengabe, die Theseus zuerst fast zu klein findet. Bald aber hört er, mit welchem Eifer sich die Thebaner im Hinblick auf das Orakel um Ödipus bemühen, sie befürchten eine Niederlage durch Athen. Noch bleibt Theseus ruhig, denn beider Staaten Verhältnis sei gut, doch Ödipus hat von der Vergänglichkeit des Lebens nur allzuviel kennen gelernt, um nicht einen schnellen Wechsel vorauszusehen; bald wird sein kalter Leichnam warmes Thebanerblut trinken. Jetzt ist Theseus erst recht zur Gewährung der Bitte geneigt und entschlossen, den Blinden gegen jeden Angriff zu schützen. Allein der welterfahrene, mißtrauische Greis mag den Herrn Athens zwar nicht durch einen Eid verpflichten,

fürchtet aber seine Feinde so, daß er Theseus' Entfernung nur ungern sieht. Demgegenüber bleibt der König Apollons wie seiner selbst sicher; sein Name wird den Verbannten schützen.

Der Chor stimmt das berühmte Lied auf des Dichters Heimat, Kolonos, an, um zum höheren Preise Attikas überzugehen, ein Sang, der wie wenige Sophokleische ganz dem Augenblicke entspricht und, von attischem Hochgefühl geschwellt, den Schutzflehenden Vertrauen auf Hilfe ins bangende Herz flößen soll. Doch die stolzen Ruhmesworte gilt es nun auch durch die Tat zu bekräftigen; denn Antigone sieht Kreon kommen, und beiden Verbannten ahnt das Schlimmste. Der greise Thebanerkönig weiß nun seine Worte sehr klug zu setzen; er verwundert sich über die Furcht, die ihm begegnet, und redet milde, ja im Tone der Ergriffenheit vom Leide des Ödipus, das er und die ganze Stadt — allein dieses Wort erhält einen gewissen drohenden Nachdruck — stillen wollen — daheim, in Theben! Aber der wehrlose Ödipus besitzt noch die Waffe des Wortes; wie er früher den Koloneern ins Gewissen redete, so versteht er hier mit einem Schlage alle Finten des alten Heuchlers zu spalten; diese ganz verspätete Verehrung für Thebens vertriebenen König, dieser rohe Eigennutz, den die plötzliche Bittgesandtschaft birgt, tritt offen zutage; nein, Ödipus will der Rachegeist seiner Vaterstadt sein, von deren Boden seine verruchten Söhne nur ein Grab besitzen sollen. Da läßt Kreon die Maske fallen, nach zuerst versteckten Drohungen, nach Scheltworten zeigt er nun deutlicher sein ganzes Wesen: schon hat er Ismene gefangen, jetzt will er Antigone davonschleppen, den Vater beider Stützen berauben. Er legt Hand an sein Opfer, ungeschreckt durch den Einspruch der Choreuten, die laut ihre Gaugenossen zum Kampfe rufen. Sie selbst bindet die starre Sitte des griechischen Dramas, sie vermögen den König und sein Gefolge nicht zu hemmen, auch nicht zu hindern, daß er nun selbst den Ödipus trotz seines Jammers hinwegreißt, nicht ohne ihm seinen stets leidenschaftlich aufflammenden Zorn vorzuhalten, den wir ja schon aus dem früheren Drama kannten. Das stetig sich steigernde übermütige Betragen des Kreon, der mit höhnischem Stolze sich seiner noch immer rüstigen Kraft bewußt ist, reizt den sehr langmütigen Chor endlich zu einem erneuten Aufrufe, er wendet sich auch an die Ersten des Landes, und sein Ruf verhallt nicht vergebens: Theseus, der Retter, erscheint. Sofort fliegt sein gebietendes Wort über die Menge hin; die Räuber des Mädchens sollen angehalten werden,

Kreon, der Unverschämte, der sich Thebens ganz unwürdig hier wie auf erobertem Boden benehme und allem Gastrechte Hohn spreche, dürfe das Land nicht verlassen, ehe dem Frevel Einhalt geboten sei. Aber der Gegner zeigt sich als gewandter Fechter, er geht auf die Vorwürfe des Atheners nicht weiter ein, sondern weist mit großer Schlauheit auf den merkwürdigen Widerspruch hin, daß gerade diese Stadt, in der der Areopag seine heiligen Urteile fälle, einen Unheiligen gern aufnehmen wolle. Dieses Ödipus Leidenschaft ist ja an allem schuld; nur über seinen Fluch aufgebracht ist Kreon gegen ihn tätlich vorgegangen. Mit einer Drohung, daß er gegen Gewalt gerüstet sei, schließt der Thebaner seine gefährliche Verteidigung. Welchen Eindruck sie gemacht hat, zeigt uns die lange Rede des schwer beleidigten Ödipus, der getreu seinem leidenschaftlichen Wesen in heftigen Worten alle Schuld an seinem Elend leugnet, dagegen dem Kreon seine bewußte Ungerechtigkeit, seine elende Schmeichelei gegen Theseus und sein Volk, dessen gottesfürchtigen Sinn er ganz und gar verkenne, vorhält. Theseus aber ist es nun genug der Worte, weil inzwischen die Räuber ihre Beute schon weit fortgeschleppt haben können, und so verlangt er von Kreon, daß er ihm die Stelle zeige, wo die Geraubten weilen, eine Forderung, die der Thebanerkönig selbstbewußt abweist.

Während der Chor sich in das Getümmel der um die Mädchen Kämpfenden versetzt, fällt die Entscheidung in größter Schnelligkeit, und die dem Räuber abgejagten Schwestern erscheinen mit ihrem Retter, dem siegreichen Athenerkönig. Ödipus schließt die Töchter, die ihm neugeschenkt sind, glückselig in seine Arme, seine heiße Dankbarkeit gegen Theseus weiß sich kaum genug zu tun. Mit der ruhigen Haltung, die der antike Mensch jener Zeit zeigt, nimmt Theseus diese Worte des Dankes entgegen und bekennt in freier Genugtuung, daß er sein Wort gehalten. Aber in seinem Edelsinn sucht er sofort Ödipus' dankbar weiche Stimmung einem Unglücklichen nutzbar zu machen. Er weiß von einem Manne, den er nicht näher bezeichnen will, den er als Schutzflehenden am Altar des Poseidon betroffen, und er gibt noch einige weitere Kennzeichen. Aber Ödipus hat genug gehört. Denn obwohl er soeben noch fast zu seines Retters Füßen gelegen, bereit in allem ihm zu folgen, ist es ihm doch unmöglich, Theseus zuliebe seinen ihm besonders verhaßten Sohn Polyneikes, der die Hauptschuld an seiner Austreibung zu tragen scheint, vorzulassen; erst Antigones gleich kluge wie sanfte Einsprache, die eine solche Vergeltung des Un-

rechtes an dem eigenen Sohne für unnatürlich erklärt, vermag den leidenschaftlichen Greis umzustimmen. — Den Chor erfüllt diese Szene mit tiefer Niedergeschlagenheit, sein Lied gibt des Dichters tiefbedrückter Altersstimmung Ausdruck, dem Gefühle, es sei besser, überhaupt nicht geboren zu sein. Da naht zögernden Schrittes der Jüngling, den der Anblick des verwahrlosten Vaters tief ergreift, der reuevoll seine Schuld bekennt und sich nur an die Gnade, die als Zeus' Throngenossin ob allem Menschenwerk walte, wendet. Der Vater schweigt abgewandten Antlitzes; so muß sich der Unselige um Fürbitte an die Schwester wenden. Auf ihren Rat schildert er nun sein Anliegen, berichtet von seiner Vertreibung durch den Bruder und seinem Heereszuge gegen Theben, um dann an den Vater die Bitte zu richten, daß er vom Zorne gegen ihn ablassen und ihm dadurch nach dem Orakel den Sieg über den verhaßten Nebenbuhler verschaffen möge. Dafür wolle er Ödipus in seine Heimat zurückführen.

So sehen wir den Greis in ähnlicher Lage wie den Euripideischen Philoktet; beide Parteien bewerben sich nach einer alten Weissagung um seine Gunst; der Schwache, Verlassene ist auf einmal zu einem heiß Umworbenen geworden, aber der Ausgang ist völlig anders, denn der von beiden Gegnern aufgesuchte Verbannte hat sich schon lange einem ganz anderen Lande, Attika, geschenkt.

Und so hält der heftige Blinde seine dritte strafende Rede, deren Ton dem schlechten Sohne gegenüber naturgemäß die höchste Steigerung erfährt. Polyneikes ist nichts als seines Vaters Mörder, ein Elender gegenüber den zarten Mädchen, die wahre Mannestat geleistet. So treffe ihn denn seines Vaters Fluch: im Bruderkampfe mit Eteokles soll er fallen, fallend diesen töten. Der Jüngling steht vernichtet durch die rasenden Worte des unversöhnlichen Greises da. Aber noch sind ihm die Schwestern geblieben. An sie wendet er sich; den Tod schon vor Augen, will er wenigstens durch ihre Hände bestattet sein. In echt weiblicher Liebe, zugleich in Verständnislosigkeit für das männliche Ehrgefühl beschwört ihn nun Antigone, das Heer von der Vaterstadt zurückzuführen, doch Polyneikes ist entschlossen, und mit einem Segenswunsche für die Schwestern geht der Bruder, beladen mit dem Fluch des verbannten Vaters, in den offenen Tod. Mit Recht hat man diese Szene ein kleines Drama für sich genannt.

Nach diesem Ödipus' furchtbare Härte kennzeichnenden Auftritt folgt nun jenes herrliche, stimmungsvolle Stück, das uns wieder so tief in

Sophokles' religiöses Leben hineinführt. Wiederholte Donnerschläge erschrecken den Chor, nicht aber den seines Zieles bewußten Ödipus, den die Nähe des Todes, die Gegenwart der Gottheit schon berührt. Er will noch einmal den Theseus sprechen, und, als dieser erschienen, verheißt er, ihm die Stelle anzuvertrauen, da er sterben solle, die Stätte, deren Besitz Attika vor Theben schützen werde. Er selbst, der Blinde, geht führend voran; geleitet vom Totengotte Hermes segnet er den Theseus wie das gastliche Land und verschwindet im Haine der Eumeniden, während der Chor ihm Wünsche zum letzten Wege nachsendet.

Der nun erscheinende Bote gehört zu jenen unmotivierten Gestalten, denen wir oft bei den Tragikern in dieser Rolle begegnen. Aber die Kunde, die er bringt, ist so bedeutsam und ergreifend, daß wir darüber die Wesenlosigkeit der Figur vergessen. Am Eingang zum Hades hat Ödipus sein Bettlergewand abgeworfen, Totenkleidung angelegt und Abschied von seinen Töchtern und Theseus genommen, zum letzten Male jenen seine Liebe aussprechend und sie dem Könige empfehlend. Dann ist er einer laut und lauter ihn mahnenden Gottesstimme gefolgt:

Bald aber blickten wir zurück; da sahen wir
Den Alten nirgend mehr — der König aber
Hielt sich die Augen mit der Hand bedeckt,
Als wär' ein Bild des Grauens ihm erschienen,
Das ihm den Blick geblendet. Doch es währte
Nur kurze Zeit: dann sahn wir auf den Knien
Ihn zum Olympos und zur Erde beten.
Wie aber er dahinging, — niemand weiß es
Zu sagen, als des Theseus Mund allein.
Denn keines Blitzstrahls gottbeschwingte Flamme
Hat ihn getötet, noch ein Sturmwind, aus
Dem Meer entsteigend, ihn hinweggerafft;
Nein, ihn entführten Götter, oder freundlich
Tat sich des Hades dunkles Tor ihm auf.
Denn klagenlos und ohne Schmerz und Pein
Ward er hinweggenommen — wunderbar
Wie nie ein Mensch!

Hier würde die moderne Dichtung vielleicht das Stück schließen. Aber die antike Kunst hat ganz andere Voraussetzungen und Bedürfnisse. Zum Verschwinden des Ödipus, zu seinem Tode gehört die Klage um ihn, und so erscheinen Antigone und Ismene, um in lauten

Rhythmen ihren Verlust zu bejammern. Ödipus ist gestorben, wie es jeder sich nur wünschen kann, doch was sollen die unglücklichen Mädchen in einem lebensunwerten Dasein nun anfangen, sie sind ihrer Pflicht quitt, die bei aller Traurigkeit ihnen doch so lieb geworden: ewig, ewig wollen sie dem Vater nachweinen. Alle freundlichen Trostesworte des Chores verhallen ungehört, immer wieder, für unser Gefühl lästig und eintönig, aber im hohen Grade der Natur der Lage und des menschlichen Wesens entsprechend erneut sich der Klageruf, der Ausdruck tiefer Hoffnungslosigkeit. Zum letzten Male greift Theseus ein; dieser Tod, dieses Erlebnis, das er gesehen, hat ihn so ergriffen, daß er jedes Leid um ein solches Hinscheiden in ernstem Tone für Sünde erklärt. Auch dem Grabhügel des Vaters dürfen die Töchter nicht nahen, wo Ödipus bestattet ist, soll ein Geheimnis bleiben. Das Mannes- und Königswort tröstet Antigone, die sich sogar schon zu neuem Tun aufrafft: sie will nach Theben, um den Brudermord zu verhindern: wir wissen, welchem Schicksal sie entgegengeht.

Theseus ist mit allem einverstanden und wie stets zur Hilfe bereit; so schließt das Drama nicht mit Tod und Todesklage, sondern mit dem ernsten Hinblick auf neue Aufgaben, die das Leben von dem tätigen Menschen nach dem Leide fordert; nicht trüber Verzicht, nicht Reflexion, sondern pflichttreues Handeln bildet den Ausklang der Tragödie.

Das ist das Werk des hochbejahrten Dichters. Es gilt uns hier nicht nach seiner mangelnden Einheitlichkeit zu forschen und die Frage nach einer Bearbeitung (Robert) auch nur zu berühren, ebensowenig ein Urteil über den Charakter des alten Königs zu fällen, den die einen einen rachgierigen Greis nennen, die anderen als frommen Dulder verklären; die Kunde antiker Charaktere steht noch immer in ihren Anfängen. Wohl aber gilt es die geschichtliche Stellung des Dramas noch kurz zu betonen. Es handelt sich hier in der Hauptsache um eine Verherrlichung Attikas. Was der „Triptolemos" versprochen, hat der „Ödipus auf Kolonos" gehalten. Wie Athena in Aischylos' Orestie athenischer Menschlichkeit Urbild und Vorbild ist, so haben wir hier in Theseus das gleiche Ideal. Attika hat den blinden Verbannten bei sich aufgenommen und soll nun die Früchte dieser Tat ernten; Theben hat ihn von sich gestoßen, soll daher unterliegen. Ein gütiges Schicksal ist's gewesen, das den hochbejahrten Propheten seines Volkes davor bewahrt hat, noch den Zusammenbruch Athens zu erleben.

Euripides ist, wie wir wissen, ganz andere Wege gegangen. Er blieb Athen im Sinne eines Sophokles nicht treu, er ging nach Makedonien zu einem fremden König, erwies sich durch eine Hoftragödie seinem Gönner dankbar, schuf aber noch, an dem wilden Treiben dionysischen Festrausches sein Künstlerauge sättigend, die dämonischen „Bakchen". Gleich ihnen fällt die „Iphigenie in Aulis" in die letzte Lebenszeit des Dichters und ist erst nach seinem Tode aufgeführt worden. Mit diesem Stücke wollen wir uns noch kurz beschäftigen.

Es handelt sich hier um die Tochter Agamemnons, die ihr Vater auf das Geheiß des Sehers opfern soll, um der Griechenflotte den Weg nach Troja zu bahnen. Sie ist durch die Vorspiegelung der Vermählung mit Achilleus zugleich mit ihrer Mutter ins Lager der Achäer gelockt worden, von dem der Chor, aus Jungfrauen bestehend, ein herrliches, farbenprächtiges Bild entwirft. Allein Agamemnon hat sich mittlerweile in seiner Verzweiflung anders besonnen und einen Diener abgesandt, der Mutter und Tochter seinen Gegenbefehl, nicht zu kommen, überbringen soll. Doch greift Menelaos den Boten auf, und zwischen beiden Brüdern spielt sich nun eine erregte Szene ab, in der sie sich gegenseitig das Härteste sagen, und Menelaos, wie er es verdient, den Vorwurf eines verweibten Menschen hören muß. Mittlerweile aber sind Klytaimestra und ihre Tochter erschienen: Agamemnon empfindet die ganze Schwere seines Herrscherberufes, der ihm Verstellung auferlege, jede Gefühlsäußerung verbiete; zugleich fühlt er das Peinliche seiner inneren Unaufrichtigkeit der Gattin und Tochter gegenüber. Unterdessen hat sich auch Menelaos wie sein wenig charakterfester Bruder eines Besseren besonnen; doch nun fürchtet wieder Agamemnon den Zorn des von Kalchas beeinflußten und durch Odysseus aufgereizten Heeres — in der Tat zwei echt Euripideische Männer ohne jeden Mannesmut. Anders, einfacher sind demgegenüber die Frauen. Sie begrüßen zuerst harmlos den Gatten und Vater, dessen böses Gewissen und Herzenskummer sich bald durch sein Äußeres und sein Benehmen verraten, ohne daß doch die Frauen in ihrer Unbefangenheit etwas von dem schrecklichen Sachverhalt ahnen können. Das naive Gespräch seiner Tochter steigert die Pein Agamemnons, aber er weiß zu täuschen, er betrügt seine über die Tränen des Gatten verwunderte Frau durch den Hinweis auf die Wehmut der Eltern, wenn sie ihre Tochter in ein anderes Haus übergehen sehen. Klytaimestra will nun Näheres über ihren Eidam wissen und von den weiteren Ver-

anstaltungen der Hochzeit hören; der König setzt seine Täuschung fort, indem er gegen jeden Brauch alles selbst besorgen will und die Mutter nach Argos zurückbeordert. Natürlich erreicht Agamemnon diesen seinen Zweck nicht, und so macht er einen neuen Verzweiflungsanfall durch.

Wir haben im Sophokleischen Philoktet die schöne Gestalt des Neoptolemos kennen gelernt. Nicht viel anders zeigt sich uns hier Achilleus, der nach Agamemnons Erklärung gegenüber seiner Gattin die Iphigenie heiraten soll. Er selbst weiß, da es sich um einen Trug handelt, nichts davon, und als ihn nun Klytaimestra auf diese Verbindung anredet, erstaunt er so, daß die Königin tiefe Beschämung empfindet; bevor sie sich aber sammeln und der Sache auf den Grund kommen kann, erfährt sie, in etwas schneller und äußerlicher Entwicklung der Dinge, den ganzen Sachverhalt durch einen treuen Diener. Da bittet sie in ihrer Herzensangst den jungen Helden um Hilfe, und er will, seiner guten Erziehung sich nachdrücklich bewußt, auch in seinem Stolze durch Agamemnon beleidigt, die Opferung der Iphigenie hindern; er verpfändet sein Wort, das Mädchen zu retten. Jetzt kann auch Agamemnon mit seinem Truge, den er in der Not immer raffinierter zu entwickeln sucht, vor seinem Weibe nicht mehr bestehen; Klytaimestra sagt ihm alles ins Gesicht, was sie nach dieser Eröffnung auf dem Herzen hat. Aber noch mehr; denn nun entlädt sich, nachdem ihr Gatte so an ihr und ihrem Kinde gehandelt, jegliches, was sie in diesen Jahren seit dem Beginne ihrer Ehe geduldet, in einer verzweifelten Anklage; es ist zugleich die vorausgenommene Rechtfertigung ihrer späteren Tat an ihm. Agamemnon schweigt, ja, er muß schweigen, diese ganz vernichtende Zerfaserung seines inneren Menschen duldet keinen Widerstand. Aber ihm wird nichts erlassen; nun klingt noch eine andere Stimme an sein Ohr, die seiner Tochter, die den Vater angstbewegt, bei aller kindlichen Liebe ihn beschwörend, mit einem jener echt euripideischen Proteste gegen das bühnenhafte Heldenpathos um ihr Leben bittet: lieber schlecht leben, als gar nicht! Endlich redet Agamemnon, viel kürzer die langen Ansprachen beider Frauen erwidernd: er weist auf die allgemeine Sache des Vaterlandes hin, der man sich hier unterwerfen müsse, ein Grund, der aus seinem Munde keinen Eindruck mehr machen kann. Während Mutter und Tochter ihr Klagelied anstimmen, zeigt sich Achill, vor dem sich Iphigenie in Scham verbergen will, und bringt Kunde von dem schon erwarteten Aufruhr im Achäerheere; er

ist, seinem Worte getreu, bereit, das Mädchen zu schützen. Doch in der Jungfrau ist unterdessen eine Wandlung vorgegangen, sie hat sich entschlossen zu sterben. Ganz Griechenland blickt auf sie hin, es gilt, das Vaterland zu retten, es gilt Ruhm mit solcher Tat zu ernten; Hellenen sollen nimmer Knechte der Barbaren sein. Noch entsteht eine wunderschöne letzte Hemmung: Achilleus, der bisher fast nur aus Edelmut den beiden Frauen seines Armes Hilfe verheißen, fühlt sich jetzt durch ein tieferes Empfinden zu Iphigenie hingezogen und wünscht sie um so mehr vor dem Heere zu retten. Doch das Mädchen ist entschlossen, sie will kein Blutvergießen um ihretwillen; ihre Mutter soll kein Trauergewand anlegen, soll den Orestes erziehen, ihren Mann nicht hassen. So geht die Jungfrau, über die es wie leise Ahnung einer Rettung durch die Göttin gekommen ist, unter lautem Gesange auf Artemis dem Opfer entgegen. Die antike Kritik hat diese Wandlung getadelt, die neuere (Schiller) aber mit Recht die Entwicklung gelobt.

Von den weiteren Ereignissen berichtet dann ein Bote. Aber er erzählt uns nur von Iphigeniens ergreifend heldenhafter Haltung; der echte Schluß des Stückes, das uns überhaupt nur in einer Bearbeitung durch den jüngeren Euripides vorliegt, der seines Vaters unvollständig gebliebene Tragödie fortsetzte, ist fortgefallen. — Die Bedeutung auch dieses letzten Euripideischen Dramas bedarf keiner weiteren Betonung. Daß heldenhafte Männer hier fehlen, sind wir bei diesem Dichter ja schon gewohnt; die beiden königlichen Brüder sind einer des anderen wert; aber der einfach ritterliche Achill, die tiefverletzte Klytaimestra, der der klägliche Gatte ihr früheres Leben zerstört hat und nun auch ihren letzten Schatz nehmen will, die arglose und dann zur Heldenhöhe erwachsende Jungfrau, das sind doch Gestalten, bei denen wir gern verweilen.

Der große Dichter Aristophanes hat mit untrüglicher Klarheit das Todesjahr des Sophokles und Euripides als das entscheidende Endjahr der klassischen attischen Tragödie erkannt. Wohl sind noch viele Dichter gefolgt, wohl besitzen wir noch aus dem 4. Jahrhundert das Drama „Rhesos", das man heute gelegentlich wieder für Euripideisch hält, aber Bedeutenderes ist nicht mehr geschaffen worden. Ein ganz natürlicher Vorgang und darum auch ein erfreulicher; denn nun, nachdem hier das Größte geleistet war, wandte sich der lebendige attische Geist anderen Gebieten geistigen Schaffens zu, um auch hier für die Menschheit Früchte zu ernten voll von Ewigkeitsgehalt.

IX. Die Wirkung der griechischen Tragödie.

Wir haben gesehen, welch ungeheurer geistigen Arbeit eines ganzen Volkes es bedurft hat, um die klassische Schönheit einer Orestie, einer Antigone, Medea zu gewinnen. Voll und reich hat aber auch der Erfolg die Mühe gelohnt; einem Jahrhundert des Schaffens sind Jahrtausende der Wirkung gefolgt.

Schon für die Zeit des klassischen Dramas selbst läßt sich dieser Einfluß wahrnehmen. Denn es kann kaum zweifelhaft sein, daß der große Historiker Herodot nicht nur in seiner Anschauung vom Menschenschicksal Einigkeit mit der Tragödie, namentlich der Sophokleischen zeigt, sondern daß bei ihm auch Einzelzüge dramatischer Gestaltung hervortreten. Alle jene schönen und ergreifenden Geschichten vom Glück und Sturz des Kroisos, der erst seinen Sohn auf tragische Weise verlieren muß, um dann noch den Zusammenbruch seines Reiches zu erleben, von Polykrates' Stolz und Fall, von Gyges' Ende sind in die Stimmung und Farben der Tragödie getaucht. Welches Gedächtnis aber hat erst die Nachwelt der attischen Tragödie gewidmet! Ihre Gestalten, ihre Gedanken, ihre Bilder, ihre Sprache, ihre Formung der Sage lebten unsterblich fort und erzeugten eine Kulturwelt für sich. Den bleibendsten Eindruck aber hinterließ, wie früher bemerkt, Euripides. Seine Alkestis, Phaidra, Medea lösten sich vom Boden, dem sie entstammten, und wurden zu frei schwebenden Gestalten, zu Typen; sein Verständnis für das, was das liebende Weib will und kann, wirkte mit zur Entstehung neuer Literaturgattungen, namentlich des bürgerlichen Lustspiels, dessen Zentrum die Liebe ist, dessen bedeutendste Vertreter Euripides bewußt nachahmen. Er war seiner Zeit in der Erkenntnis der Unzulänglichkeit so manches gedankenlos hingenommenen Dogmas vorausgeeilt, er hatte in seinem Drange nach Wahrheit ungeahnte Tiefen des Daseins aufgerissen, vor denen es den Zeitgenossen schwindelte: die Wahrheitsucher der folgenden Generationen stiegen nun in diese Abgründe hinab, um neue Werte zu entdecken. Unaufhörlich zitierten ihn die Philosophen, allen voran Platon, von seiner Kunde des Menschenherzens geleitet, durch seine weisheitsvollen Sentenzen entzückt. Auch Redner suchen ihre Zuhörer durch den athenischen Patriotismus des Euripides zu entflammen, Rhetoren finden bei ihm das Muster zugespitzter Sätze und kunstvoller Reden;

bis tief hinein in die christliche und byzantinische Zeit bleibt er der Liebling der Gebildeten.

Eine kurze Auferstehung hat die griechische Tragödie noch im republikanischen Rom erlebt. Hier ward sie übersetzt, aber der derbe Sinn der Römer fand auf die Dauer wenig Gefallen an den Versuchen der Einbürgerung gerade dieser griechischen Schöpfung. So lasen denn nur die feineren Geister lateinischer Zunge die griechische Tragödie, d. h. besonders den Euripides, und versuchten sie gelegentlich nachzubilden. Das sind die Buchdramen des Seneca, fast durchweg höchst minderwertige, langweilig rhetorische Abklatsche der alten Meister. Aber ihren kulturellen Wert haben auch sie gehabt. Als das Drama des Mittelalters, das bekanntlich ebenso auf dem Boden des Volkslebens und -empfindens gewachsen ist wie die antike Tragödie, als das Mysterium, das Passionsspiel die gebildeteren Kreise nicht mehr zu fesseln vermochte, da wirkten Senecas Buchdramen wieder kräftig ein und dienten dem modernen Drama zum Vorbilde. Ohne diese Vorstufe ist selbst Shakespeare nicht ganz denkbar. Und vollends hat die klassische Tragödie der Franzosen und Deutschen wieder an das griechische Drama angeknüpft. Von der Bewunderung und Liebe unserer klassischen Dramatiker zu ihren griechischen Vorgängern und Leitsternen ist ein Strom des Gefühls ausgegangen, der noch heute nicht versiegt ist. Wir brauchen nur den Namen der Antigone zu nennen, und vor uns steht eine Gestalt, die ernsten Geistern gerade unseres Volkes schon lange teuer ist und fürder teuer bleiben wird. Gewiß hat die antike Tragödie ihre Schranken und leidet auch sie an der Gebundenheit ihrer Zeit wie der griechischen Rasse, aber welche höchste Kunstschöpfung wird je ganz von solcher Beschränkung frei bleiben! Ja! das Verständnis des griechischen Dramas verlangt Arbeit von uns, die nicht selten zum Ringen des Geistes mit dem Geiste wird. Jegliches Hohe wirklich zu verstehen kostet selbstentäußernde Mühe, aber der Gewinn bleibt unvergänglich.

Von demselben Verfasser erschien als größere Ausgabe des vorliegenden Bändchens:

Die griechische Tragödie

2. Aufl. Mit 1 Plan des Theaters des Dionysos zu Athen. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—

„... Ich wüßte nicht, wo man alles Geschichtliche und Technische, was zur Erklärung nötig ist, so kurz und bündig, so klar und lebensvoll dargestellt beieinander fände wie hier. Auch die Analysen der einzelnen Dramen, ihre ästhetische Würdigung und die ganze Entwicklung der Tragödie zeugen nicht nur von völliger Beherrschung des Stoffes und der einschlägigen Literatur, sondern auch von tief eindringendem Verständnis und einer feinen Empfindung für das Schöne." (Korrespondenzblatt für die höh. Schulen Württembergs.)

Ferner in dieser Sammlung als Band 54:

Aus der Werdezeit des Christentums

Geh. M. 1.20, geb. M. 1.50. Studien u. Charakteristiken. 2. Auflage.

„Verfasser behandelt überall verständnisvoll den kulturgeschichtlichen Boden, auf dem die literarischen Erscheinungen gewachsen sind. Auch der Kenner wird gern von kundiger Hand den Gang der Entwicklung in großen Zügen dargestellt sehen. Aber er wird auch manche aus eigener Forschung hervorgegangene neue Gesichtspunkte finden. Der enge Zusammenhang der christlichen Apologetik mit der jüdischen und mit der Theologie der verschiedenen Philosophenschulen wird überzeugend dargelegt. . Die Charakteristik der einzelnen Apologeten ist besonders lesenswert." (Deutsche Literaturzeitung.)

Homer. Von Rektor Dr. G. Finsler. 2., durchges. u. verm. Aufl. I. Der Dichter u. seine Welt. II. Inhalt und Aufbau der Gedichte. Geh. je M. 5.—, geb. je M. 6.40

„Das Buch bietet unendlich viel mehr, als der Titel vermuten läßt. Denn es werden so ziemlich alle Fragen behandelt, die sich auf Homer beziehen, mit Ausnahme der rein textkritischen und sprachlichen Untersuchungen. Aber auch die Ergebnisse dieser letzteren sind überall mit in die Gesamtdarstellung verwoben. Der ungeheure Reichtum der ‚homerischen Welt' wird gezeigt in den Abschnitten über Natur und Leben, den homerischen Menschen, Gesellschaft und Staat, Religion. Nichts ist vergessen; die Angaben sind im einzelnen durch Homerverse belegt." (Deutsche Literaturzeitung.)

Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe. Italien. Frankreich. England. Deutschland. Von Georg Finsler. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

„Der Verfasser hat uns jetzt einen ‚Homer in der Neuzeit' beschert, für den die wissenschaftliche Welt ihm nicht genug Dank wissen kann... Ein Riesengebiet behandelt das Buch in flüssiger Darstellung. Die beigegebenen Einzelnachweise bieten das Wichtigste an einschlägiger Literatur. Namen- und Sachregister ermöglichen in Verbindung mit einer ausführlichen Inhaltsübersicht das Zurechtfinden in dem stattlichen Bande." (Literarisches Zentralblatt.)

Vorträge und Aufsätze. Von Hermann Usener. Mit einem Bilde Useners. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

Aus den kleineren Schriften Useners ist hier eine Auswahl von Vorträgen und Aufsätzen zusammengesetzt, die für einen weiten Leserkreis bestimmt sind. Sie sollen „denen, die für geschichtliche Wissenschaft Verständnis und Teilnahme haben, insbesondere aber jungen Philologen Anregung und Erhebung bringen und ihnen ein Bild geben von der Höhe der Ziele dieses großen dahingegangenen Meisters und dieser Philologie". Den Inhalt bilden die Abhandlungen: Philologie und Geschichtswissenschaft, Mythologie, Organisation der wissenschaftlichen Arbeit, über vergleichende Sitten- und Rechtsgeschichte, Geburt und Kindheit Christi; Pelagia, die Perle. Als Anhang beigefügt ist die Novelle „Die Flucht vor dem Weibe".

Teuerungszuschläge auf sämtliche Preise einschließlich des Zuschlags für die Buchhandlungen 30%.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

DIE ALTKLASSISCHE WELT

Neubearbeitung v. M. Wohlrabs Altklassischen Realien i. Gymnasium. 10. Aufl. (1. Aufl. d. Neubearb.) Von Prof. Dr. H. Lamer. Mit 3 Plänen. Geb. M. 2.20.

Das durch verständige Auswahl des Wichtigsten, Übersichtlichkeit und Klarheit in der Darstellung ausgezeichnete weitverbreitete Buch ist, wie dies der neue Titel ausspricht, in der Neuauflage zu einer Darstellung der gesamten Kultur des Altertums, wenn auch im engsten Rahmen, erweitert. Außer Literatur und Philosophie gelangen so in knappen Übersichten Religion und Mythus, das antike Staatsleben in seinen verschiedenen Äußerungen wie das Privatleben zur Darstellung aber auch antike Wissenschaft und antike Kunst. Um den Gang der Kulturentwicklung deutlicher zu machen, ist die Behandlung der Römer in jedem einzelnen Abschnitt an die der Griechen angeschlossen. Überall ist versucht, neben den Einzelkenntnissen, die der bisherige auf sachliche Richtigkeit hin durchgeprüfte Text bot, weitere Gesichtspunkte zu geben, durch die jene erst ins rechte Licht gerückt werden. Vor allem aber ist überall Wert darauf gelegt, auf die Verbindungsfäden zwischen Altertum und Gegenwart hinzuweisen, um so zum Bewußtsein zu bringen, wie die Antike überall die Grundlage unserer heutigen Kultur bildet. Literaturangaben sollen den Schüler anregen, sich selbst weiterzubilden.

Fr. Baumgarten, Fr. Poland, R. Wagner:

DIE HELLENISCHE KULTUR

3., stark vermehrte Auflage. Mit 479 Abbildungen, 9 bunten, 4 einfarbigen Tafeln, einem Plan und einer Karte. Geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.50

„... In schöner, ebenmäßiger Darstellung entrollt sich vor dem Blick des Lesers die reiche hellenische Kulturwelt. Wir sehen Land und Leute im Lichte klarer und scharfer Charakteristik. Das staatliche, gesellschaftliche und religiöse Leben, das Schöpferische in Kunst und Schrifttum steigt in leuchtenden Farben vor uns auf; der feine kritische Sinn, der die Verfasser niemals verläßt, erfüllt mit Zuversicht in ihre Urteile." (Hochland.)

DIE HELLENISTISCH-RÖMISCHE KULTUR

Mit 440 Abb., 5 bunt., 6 einfarb. Taf., 4 Kart. u. Plän. Geh. M. 10.-, geb. M. 12.50

„... Die Verfasser des vorliegenden Buches haben Hervorragendes geleistet; mit außerordentlichem Geschick und sicherem Urteil haben sie die Ergebnisse der Einzelforschung zu einem glänzenden Bild des Gesamt-Hellenismus und seiner Folgeerscheinungen, wie sie in der ganzen Kultur der römischen Republik und Kaiserzeit zutage treten, zusammengefaßt. Technisch ausgezeichnet sind die Reproduktionen." (Frauenbildung.)

DIE GÖTTER DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

Von H. W. Stoll. 8. Aufl. Neu bearb. v. Prof. Dr. H. Lamer. M. 92 Abb. Geb. M. 4.50.

„... Das Buch bietet eine vorzügliche Einführung in die griechische und römische Mythologie. Es verbindet mit wissenschaftlicher Sorgfalt eine im besten Sinne populäre Darstellung und wendet sich vorwiegend an ein jugendliches oder nicht fachwissenschaftlich gebildetes Leserpublikum. Zahlreiche Illustrationen nach klassischen Vorlagen bilden eine Schule für das Verständnis antiker Kunstwerke." (Pestalozzianum.)

DIE SAGEN DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

Von H. W. Stoll. Neu bearb. v. Prof. Dr. H. Lamer. 2 Bde. 6. Aufl. Mit 79 Abb. im Text u. auf 6 Tafeln. Bd. I: Sagenreihen v. Herakles, Theseus, d. Argonauten, Oidipus usw. Bd. II: Ilias u. Odyssee. Geb. je M. 3.60. Beide Bände zus. geb. M. 6.—

„Unter den Wiedergaben der antiken Sagen haben seit Jahrzehnten die Stollschen sich allgemeiner Beliebtheit erfreut; sie werden es in dieser neuen Fassung in erhöhtem Maße tun. Mit einem die besten Quellen benutzenden, ästhetisch in jeder Weise befriedigenden Bilderschmuck versehen, darf das Werk als ein vorzügliches Sagenbuch des Altertums gelten. Da auch der Preis im Verhältnis zu dem Gebotenen ein sehr mäßiger ist, darf das einfach wundervolle Buch warm empfohlen werden." (Nationalzeitung, Basel.)

STAAT UND GESELLSCHAFT DER GRIECHEN UND RÖMER

Von U. v. Wilamowitz-Moellendorff u. B. Niese. (D. Kultur d. Gegenw. Hrsg. v. Prof. P. Hinneberg. Teil II, Abt. IV, 1.) M. 8.–, geb. M. 10.–, in Halbfr. M. 12.–

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — II. Staat und Gesellschaft der Römer: B. Niese.

DIE GRIECHISCHE UND LATEINISCHE LITERATUR UND SPRACHE

Von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, K. Krumbacher, L. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch. (Die Kultur d. Gegenw., hrsg. v. Prof. P. Hinneberg. Teil I, Abt. VIII.) 3. Aufl. M. 12.–, geb. M. 14.–, in Halbfr. M. 16.–

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache: Die griechische Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — Die griechische Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griechische Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die lateinische Sprache: F. Skutsch.

FR. LÜBKERS REALLEXIKON DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

8. Aufl. in vollst. Neubearb. hrsg. von Prof. Dr. J. Geffcken u. Prof. Dr. E. Ziebarth. In Verbind. mit B. A. Müller u. unter Mitwirk. von E. Hoppe, W. Liebenam, E. Pernice und M. Wellmann. Mit 8 Plänen. Geh. M. 26.—, geb. M. 28.— Ausgabe mit Schreibpapier durchschossen in 2 Bänden geh. M. 32.—, geb. M. 36.—

EINLEITUNG IN DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFT

Hrsg. v. Geh. Rg.-Rat Prof. Dr. A. Gercke u. Geh. Rg.-Rat Prof. Dr. E. Norden. 3 Bde.

I. Methodik. Sprache. Antike Metrik. Griech. u. röm. Literatur. 2. Aufl. Geh. M. 13.–, geb. M. 15.–

II. Griech. u. röm. Privatleben. Griech. Kunst. Griech. u. röm. Religion. Geschichte der Philosophie. Exakte Wissenschaften und Medizin. 2. Aufl. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.50

III. Griechische Geschichte bis zur Schlacht von Chaironeia. Griechische Geschichte seit Alexander. Römische Geschichte bis zum Ende der Republik. Die römische Kaiserzeit. Griechische Staatsaltertümer. Römische Staatsaltertümer. 2. Aufl. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.– Das Gesamtwerk beigleichzeit. Bezug aller Bände: Geh. M. 28.— (M. 32.–), geb. M. 32.— (M. 37.50).

GRUNDRISS DER GESCHICHTE DER KLASSISCHEN PHILOLOGIE

Von Alfred Gudeman. 2., vermehrte Auflage. Geh. M. 4.40, geb. M. 5.—

„Das Buch ist als Leitfaden zum Selbststudium wie als Grundlage für Vorlesungen gleich geeignet. Auch der römische Teil kommt voll zu seinem Recht, und wer rasch Belehrung über die alten Grammatiker, die Überlieferung, Handschriften, Scholien und die kritische Behandlung der römischen Schriftsteller, über Leben und Tätigkeit der hervorragenden Philologen der Vergangenheit sucht, wird reiche Anregung und genaue Anweisung zu tiefgreifender Einzelforschung mitnehmen. Gerade dem Anfänger wird das Buch unschätzbare Dienste leisten." (Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie.)

IMAGINES PHILOLOGORUM

160 Bildnisse klass. Philologen von der Renaissance bis zur Gegenwart. Gesammelt und herausgegeben von A. Gudeman. Steif geh. M. 3.20, gebunden M. 4.—

Das Buch bietet eine in ihrer Art bis heute auch nicht annähernd existierende Sammlung von 160 Bildnissen der Koryphäen der klassischen Altertumswissenschaft von der Renaissance bis zur Gegenwart, doch mit Ausschluß der Lebenden. Über die Provenienz der Bilder geben das Vorwort und das Quellenverzeichnis genauere Auskunft. Zugrunde gelegt wurden die besten, oft schwer erreichbaren, gleichzeitigen Originale, von denen manche hier zum erstenmal reproduziert und dadurch erst der größeren Allgemeinheit bekannt werden. So darf das Werk gewiß auf das Interesse aller Altertumsfreunde zählen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Römische Charakterköpfe in Briefen. Vornehmlich aus Cäsarischer u. Trajanischer Zeit v. C. Bardt. Mit einer Karte. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—

„Eine Auswahl aus Ciceros und aus des jüngeren Plinius Korrespondenz in mustergültiger Übersetzung. Bardt erschließt das Verständnis oft recht schwieriger Stücke, macht nach Charakterisierung der Lage der Briefschreiber geradezu gespannt auf die Dokumente und läßt so ein lebensvolles Bild der Zeiten und ihrer Männer sich vor unseren Augen entrollen. Männer, die für manche Leser nur Namen gewesen sind, gewinnen durch die sicheren Pinselstriche des Verfassers Fleisch und Blut." **(Das humanistische Gymnasium.)**

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von Eduard Schwartz. I. Reihe: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides und Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. 4. Aufl. Geh. M. 2.20, geb. M. 2.80. II. Reihe: 1. Diogenes der Hund und Krates der Kyniker. 2. Epikur. 3. Theokrit. 4. Eratosthenes. 5. Paulus. 2. Aufl. Geh. M. 2.20, geb. M. 2.80.

„... Schwartz beherrscht den Stoff in ganz ungewöhnlicher Weise: das Reinstoffliche aber tritt allmählich ganz in den Hintergrund, dafür erglänzt jede einzelne der Erscheinungen um so klarer und mächtiger im Lichte ihrer Zeit. Wir lernen jeden einzelnen der geistigen Heroen als ein mit innerer Notwendigkeit aus seiner Epoche hervorgehendes Phänomen betrachten und einschätzen." **(Das literarische Echo.)**

Kaiser Constantin und die christl. Kirche. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Ed. Schwartz. Fünf Vorträge. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.60

„... Niemand wird bestreiten wollen, daß das Buch als Ganzes die bedeutendste Leistung auf diesem Gebiete ist. Der Verfasser hat sein Ziel erreicht: das geschichtliche Leben dieser Zeit als ein untrennbares Ganzes zu sehen, Politisches und Kirchliches, Heidnisches und Christliches in gleicher Schärfe zu erfassen. Das Buch ist ein Kunstwerk." (Hist. Vierteljahrsschrift.)

Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion. (Die Kultur der Gegenwart. Hrsg. von Prof. Paul Hinneberg. Teil I, Abt. III 1.) 2. Aufl. Geh. M. 8.—, geb. M. 10.—, in Halbfranz. geb. M. 12.—.

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann, — Die ägyptische Religion: A Erman. — Die asiatischen Religionen: Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. — Die indische Religion: H. Oldenberg. — Die iranische Relig.: H. Oldenberg. — Die Religion des Islams: I. Goldziher. — Der Lamaismus: A. Grünwedel. — Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. — Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz, b) Der Buddhismus: H. Haas. — Die orientalischen Religionen in ihrem Einfluß auf den Westen im Altertum: Fr. Cumont-Gehrich. — Altgermanische Religion: A. Heusler.

Die Mysterien des Mithra. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit. Von F. Cumont. Autorisierte dtsch. Übers. von G. Gehrich. Mit 9 Abb. im Text u. auf 2 Taf., sowie 1 Karte. 2. Aufl. Geh. M. 5.—, geb. M. 5.60.

Cumonts umfassende Forschungen über den Kultus des iranischen Lichtgottes Mithra der im Gewande der antiken Mysterien seit dem Anfange unserer Zeitrechnung auch im Abendlande zahlreiche Anhänger gewann und als Nebenbuhler des Christentums mit diesem um die Weltherrschaft rang, gehören nach dem Urteil maßgebender Fachgenossen zu dem Bedeutendsten, was in jüngster Zeit auf dem Gebiete der Religionsgeschichte des Altertums geleistet worden ist. Dies Buch faßt die Ergebnisse der Forschungen in knapper Darstellung zusammen.

Antike Technik. Sechs Vorträge von H. Diels. Mit 50 Abbildungen und 9 Tafeln. Geh. M. 3.60, geb. M. 4.40.

Die Vorträge beabsichtigen, weiteren Kreisen der Gebildeten, vor allem auch der Jugend unserer höheren Schulen, ein Bild von dem regen Leben zu geben, das auch in der Technik des griechisch-römischen Altertums geherrscht hat. Es wird dadurch der innige Zusammenhang klar, der auch auf diesem bisher weniger beachteten Gebiete die Alte Welt mit den Aufgaben und Errungenschaften unserer besonders technisch veranlagten Zeit verbindet.

sind Grundpreise, auf die ein den jeweiligen Herstellungs- (Einband-) und allgemeinen Unkosten entsprechender Zuschlag (August 1922: 1100 %, Schulbücher mit * bezeichnet 700 %) berechnet wird. Nur durch diese im geschäftlichen Verkehr sonst auch allgemein übliche Berechnung ist es möglich, den durch die fortschreitende Teuerung bedingten Preisänderungen zu folgen.

Teubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Teubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersetzen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden." [Die Warte.]

„Wer ist jetzt in der Lage, teuere Nachschlagebücher zu kaufen? Wie viele aus den Reihen der Volkshochschulbesucher verlangen nach Handreichungen, die das Studium der Natur- und Geisteswissenschaften ermöglichen. Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt" des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen." [Pädagog. Arbeitsgemeinschaft.]

„Diese handlichen Nachschlagebücher bieten nach Form und Inhalt Vorzügliches und werden sich, wie zu erwarten steht, in unseren Volksbüchereien schnell einbürgern." (Blätter für Volksbibliotheken.)

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch. 3. Aufl. V. Studienrat Dr. P. Thormeyer. (Bd. 4.) [U. d. Pr. 22.]

Psychologisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. Fritz Giese. Mit 60 Fig. (Bd. 7.) M. 5.40

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studienrat Dr. H. Röhl. (Bd. 14.) M. 6.—

***Musikalisches Wörterbuch** von Privatdoz. Dr. J. H. Moser. (Bd. 12.)

***Wörterbuch zur Kunstgeschichte** von Dr. H. Vollmer.

Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig. (Bd. 5.) M. 6.—

***Chemisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. H. Remy. (Bd. 10.)

***Astronomisches Wörterbuch** v. Observator Dr. H. Naumann. (Bd. 11.)

Geologisch-mineralogisches Wörterbuch von Dr. C. W. Schmidt. Mit 211 Abb. (Bd. 6.) M. 6.—

Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende. I. Allgem. Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) M. 6.—. *II. Wörterbuch der Länder- und Wirtschaftskunde. (Bd. 13.)

Zoologisches Wörterbuch von Dir. Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (Bd. 2.) M. 5.40

Botanisches Wörterbuch von Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb. (Bd. 1.) M. 5.40

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) M. 6.—

Handelswörterbuch von Handelsschuldir. Dr. V. Sittel u. Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, verpfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) M. 6.—

* in Vorbereitung bzw. unter der Presse (1922)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus

Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in d. Größen 100×70 cm (M. 300.–), 75×55 cm (M. 225.–), 103×41 cm (M. 150.–), 60×50 cm (M. 200.–), 55×42 cm (M. 120.–), 41×30 cm (M. 75.–). Geschmackvolle Rahmung aus eigener Werkstätte.

Neu: Kleine Kunstblätter

18×24 cm je M. 30.–. Liebermann, Im Park. Prenthel, Am Wehr. Hecker, Unter der alten Kastanie und Weihnachtsabend. Treuter, Bei Mondenschein. Weber, Apfelblüte.

Schattenbilder

K. W. Diefenbach „Per aspera ad astra". Album, die 34 Teilb. des vollst. Wandfrieses fortlaufend wiederg. (20½×25 cm) M. 150.–. Teilbilder als Wandfriese (42×80 cm) je M. 60.–, (35×18 cm) je M. 20.–, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

„Göttliche Jugend". 2 Mappen, mit je 20 Blatt (25½×34 cm) je M. 150.–. Einzelbilder je M. 10.–, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (25½×34 cm) in Mappe M. 100.–, Einzelblatt M. 10.–.

Gerda Luise Schmidt (20×15 cm) je M. 9.—. Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenorakel. Reisenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn". Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Teubners Künstlerpostkarten

(Ausf. Verzeichnis v. Verlag in Leipzig.) Jede Karte M. 3.–. Reihe von 12 Karten in Umschlag M. 30.–, jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung u. Schnur eckig oder oval.

Die mit * bezeichneten Reihen auch in feinen ovalen Holzrähmchen oder in Kettenrahmen eckig oder oval. **Teubners Künstlersteinzeichnungen** in 12 Reihen. **Teubners Künstlerpostkarten nach Gemälden neuerer Meister.** 1. Macco, Maienzeit. 2. Köselitz, Sonnenblick. 3. Buttersack, Sommer im Moor. 4. Hartmann, Sommerweide. 5. Kühn jr., Im weißen Zimmer. In Umschlag M. 15.– ***Diefenbachs Schattenbilder** in 7 Reihen. **Aus dem Kinderleben,** 6 Karten nach Bleistiftzeichn. von Hela Peters. 1. Der gute Bruder. 2. Der böse Bruder. 3. Wo drückt der Schuh? 4. Schmeichelkätzchen. 5. Püppchen, aufgepaßt! 6. Große Wäsche. In Umschlag M. 15.—. ***Schattenrißkarten** von Gerda Luise Schmidt: 1. Reihe: Spiel und Tanz, Fest im Garten, Blumenorakel, Die kleine Schäferin, Belauschter Dichter, Rattenfänger von Hameln. 2. Reihe: Die Freunde, Der Besuch, Im Grünen, Reisenspiel, Ein Frühlingsstrauß, Der Liebesbrief. 3. Reihe: Der Brief an „Ihn", Annäherungsversuch, Am Spinett, Beim Wein, Ein Märchen, Der Geburtstag. Jede Reihe in Umschlag M. 15.–

Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter (M. 225.–), Jesus der Kinderfreund (M. 200.–), Das Abendmahl (M. 225.–), Hochzeit zu Kana (M. 200.–), Weihnachten (M. 225.–), Die Bergpredigt (M. 200.–), (75×55 bzw. 60×50 cm).

Diese 6 Blätter in Format 29×30 unter dem Titel **Biblische Bilder** in Mappe M. 100.–, als Einzelblatt je M. 20.– (Auch als „Kirchliche Gedenkblätter" und als „Glückwunsch- u. Einladungskarten" erhältlich.)

Karl Bauers Federzeichnungen

Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×36 cm) M. 6.–
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . . . . M. 18.–

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 90.–,
12 Bl. M. 35.–, Einzelblätter . . . . . M. 6.–

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 35.–,
Einzelblätter . . . . . M. 6.–

Katalog üb. künstl. Wandschmuck gegen Einsend. von (z. Zt. August 1922) M. 16.– oder gegen Nachn. (M. 18.–) v. Verlag in Leipzig, Poststr. 3, erhältlich

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

sind Grundpreise, auf die ein den jeweiligen Herstellungs- (Einband-) und allgemeinen Unkosten entsprechender Zuschlag (August 1922: 1100 %, Schulbücher mit * bezeichnet 700%) berechnet wird. Nur durch diese im geschäftlichen Verkehr sonst auch allgemein übliche Berechnung ist es möglich, den durch die fortschreitende Teuerung bedingten Preisänderungen zu folgen.

Teubners Naturwissenschaftliche Bibliothek

Serie A. Für reifere Schüler, Studierende und Naturfreunde

Alle Bände sind reich illustriert und geschmackvoll gebunden

Große Physiker. Von Joh. Keferstein. Mit 12 Bildnissen . . . . . M. 4.50

Physikalisches Experimentierbuch. Von H. Rebenstorff. In 2 Teilen. I. Teil. 2. Aufl. Mit 99 Abbildungen M. 6.— II. Teil. Mit 87 Abbildungen . M. 4.50

Chemisches Experimentierbuch. Von K. Scheid. In 2 Teilen. I. Teil. 4. Aufl. Mit 77 Abbildungen. M. 4.50. II. Teil. 2. Aufl. Mit 51 Abbildungen . M. 5.—

An der Werkbank. Von E. Gscheidlen. Mit 110 Abbildungen u. 44 Tafeln. M. 7.50

Hervorragende Leistungen der Technik. Von K. Schreber. Mit 56 Abb. M. 4.—

Vom Einbaum zum Linienschiff. Streifzüge auf dem Gebiete der Schiffahrt und des Seewesens. Von K. Radunz. Mit 90 Abbildungen . . . . . M. 3.—

Die Luftschiffahrt. Von R. Nimführ. Mit 99 Abbildungen . . . . . M. 3.—

Aus dem Luftmeer. Von M. Sassenfeld. Mit 40 Abbildungen . . . . . M. 3.—

Himmelsbeobachtung mit bloßem Auge. Von F. Rusch. 2. Aufl. Mit 30 Figuren und 1 Sternkarte . . . . . M. 6.—

An der See. Geogr.-geologische Betrachtungen. Von P. Dahms. Mit 61 Abb. M. 2.—

Küstenwanderungen. Biologische Ausflüge. Von V. Franz. Mit 92 Fig. M. 2.50

Geologisches Wanderbuch. Von K. G. Volk. 2 Teile. I. 2. Aufl. Mit 201 Abb. u. 1 Orientierungstafel. M. 8.—. II. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. [U. d. Pr. 22.]

Große Geographen. Bilder aus der Geschichte der Erdkunde. Von F. Lampe. Mit 6 Porträts, 4 Abb. u. Kartenskizze. M. 5.50

Geographisches Wanderbuch. Von R. Berg. 2. Aufl. Mit 212 Abb. M. 5.50

Anleitung zu photographischen Naturaufnahmen. Von G. E. F. Schulz. Mit 41 photographischen Aufnahmen. M. 6.50

Vegetationsschilderungen. Von P. Gräbner. Mit 40 Abbildungen . . M. 2.—

Unsere Frühlingspflanzen. Von Fr. Höck. Mit 76 Abbildungen . . M. 3.—

Große Biologen. Bilder aus der Geschichte der Biologie. Von W. Mayr. Mit 21 Bildnissen . . . . . M. 4.—

Biologisches Experimentierbuch. Anleitung zum selbständigen Studium der Lebenserscheinungen für jugendliche Naturfreunde. Von C. Schäffer. Mit 100 Abbildungen . . . . . M. 5.—

Insektenbiologie. Von Chr. Schröder. [U. d. Presse 1922.]

Erlebte Naturgeschichte. Von C. Schmitt. 2. Aufl. Mit 35 Abb. i. Text. Kart. M. 5.—

Serie B. Für jüngere Schüler und Naturfreunde.

Physikalische Plaudereien f. die Jugend. Von L. Wunder. Mit 15 Abbildungen. Kart. . . . . M. 2.—

Chemische Plaudereien für die Jugend. Von L. Wunder. Mit 5 Abbildungen. Kart. . . . . M. 2.—

Mein Handwerkszeug. Von O. Freß. Mit 12 Abbildungen . . . Kart. M. 1.60

Vom Tierleben in den Tropen. Von K. Guenther. Mit 7 Abb. Kart. M. 1.60

Versuche mit lebenden Pflanzen. Von M. Oettli. Mit 7 Abb. Kart. M. 1.60

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
880G27GR C001
DIE GRIECHISCHE TRAGODIE... LEIPZIG
3 0112 023747436